

15

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



السارد فى المسرح

تأليف: أنخل أبوين جو ثتاليث

ترجمة وتقديم: د. خالد سالم

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة: د. حسن عطية

أكاديمية الفنون

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



السارد فى المسرح

نالسيف : أنخل أبوين جونثاليث

ترجمة وتقديم : د . خالد سالم

مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

مراجعة : د . حسن عطيه

أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الإيفرى
مطابع للجلس الأعلى للأمن

ترجم هذا الكتاب عن الاصل الانباني :

El NARRADOR

EN EL TEATRO

**La mediación como
procedimiento en el discurso
teatral del siglo XX**

Por

Ángel Ahuín González

SANTIAGO DE COMPOSTELA

1997

السارد فى المسرح
الوساطة كمسلك فى خطاب
القرن العشرين المسرحي

كلمة وزير الثقافة

كان لا بد من تجاوز فخ العداء للتجديد، أى للتجريب الذى يعنى دوام التوجه إلى ابتكار الجديد، والذى يعنى أيضاً طرح التساؤلات حول علاقة الناس بثقافة مجتمعهم فى إطار مناخه ومستجداته. وكان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي - فى تصوورى - هو عتبة تجاوز هذا الفخ، من منطلق أنه يقدم «بانوراما» متنوعة ومتعددة لمختلف محاولات التجريب فى دول العالم التى تطرح تساؤلاتها على ثقافتها بأساليب يغير بعضها بعضاً، ويرؤى تكشف عن اهتمامات مجموعات البشر فى عالمنا المعاصر، تتيح لنا إمكانية تعرف هذه الرؤى والتجارب، وأيضاً تقييمها، والذى يستوجب استخدام معايير للحكم تتجاوز قوائم المعايير المسبقة. وباستطلاع ذاكرة الأيام، ولخمس عشرة عاماً مضت، استعيد كيف كان استقبال هذا المهرجان من البعض على أنه الخطر الداهم الذى يهدد مسرحنا وثقافتنا، وأيضاً كيف ساند البعض هذا المهرجان، مواجهين حملات العداء ضد التجديد والحرية، ثم انتصر فكر الابتكار والتجديد، وعندئذ استمر هذا المهرجان، بل راح يترسخ وجوده كمؤسسة ثقافية فاعلة بمصداقيته وجديته، ليس فى مصر والبلاد العربية فحسب، بل فى العالم أجمع، مشاركة، ودعماً، وتقديراً، حتى جسد المهرجان حقاً إنسانياً يتيح للناس أن يتعرفوا وتجارب الآخرين ورؤاهم، وأن يناقشوا - أيضاً - هذه الرؤى دون وصاية، أو مصادرة، وإقصاء.

المسألة عندى كانت -وما زالت- تتعدى أية تبسيطات تذل بتوجهنا العام فى مواجهة الإرهاب الفكرى، وفخاخ الجمود والتصلب، والانتكفاء على الذات. المسألة هى -حصرًا- الانتصار لتغيير واقعنا عبر ابتكاراتنا وإنتاجنا الفكرى والفنى، بلا عناد ومكابرة؛ بل بعقل قادر على التواصل والتحاور.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

أثار عرض «غادة الكاميليا» الذى قدمه «ماير خولد» عام ١٩٣٤ كثيراً من التساؤلات من جانب الحركة النقدية حول مدى حرية المخرج، وأيضاً حول قدسية النص المسرحي. وبعد عامين من تجربته المثيرة تلك، وفى معرض تعليقه على عرض «عطيل»، الذى قدمه مسرح «مالى» فى موسكو عام ١٩٣٦، تساءل «ماير خولد» عما أسماه «أسلوب العرض» قائلاً: «هل كان فى استطاعتنا العثور على أسلوب من أجل عرض «غادة الكاميليا» مثلاً، بالاقصرار على مجلات ذلك العصر وحدها؟ طبعاً، لا. فنحن بحاجة إلى استشارة «مانيه» و«رينولد»، هذين الفنانين العظيمين فى ذلك العصر. دون ذلك لم يكن فى مقدورنا أن ننظر بشكل حقيقى إلى مجلات الأزياء، والتعبير بواسطة الضوء واللون، وتوزيع الأجسام، وتنظيم كل ما يوجد على خشبة المسرح». والحقيقة أن «ماير خولد» لم يكتف باستشارة «رينولد» و«مانيه» فقط، بل مارس حريته الإبداعية فى الاستشارة والاستعانة بنصوص من أعمال «جوستاف فلوبير» و«إميل زولا»، وطعم بها العرض الذى قدم به رؤيته لـ «غادة الكاميليا» عام ١٩٣٤، والذى رغم تعنت الاستجابة النقدية له، إلا أنه يعد أعظم أعمال «ماير خولد» جماهيرياً - بلا منازع- فى الثلاثينيات. صحيح أن «ماير خولد» كان يؤمن بحرية الإبداع، إذ يؤكد دائماً أن «المسرح لا يحتمل الركود والجمود»، لكن الصحيح أيضاً أن مفاجأة المسرح للجمود لا تعنى أن الحرية تنحو إلى تقويض كل شىء، أو أنها تستهدف الهجوم على كل صور الإبداعات السابقة؛ وإنما هى حرية استكشاف الجديد، حرية التجريب فى استنباط الصيغ والأماليب التى تنفتح على الأشياء، وتنقلت من الأطر المسبقة، وتطرح تصورات مختلفة معاصرة، فالمسرح لدى «ماير خولد» يتحدد طبيعته فى أنه «لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى فى تناوله موضوعات الماضى، وتلك هى طبيعة المسرح»، أى إن بوصلة العرض المسرحي توجهه دائماً إلى: «هنا» و«الآن»، مهما كان النص سابقاً فى زمن كتابته. دلالة حديث «ماير خولد» -إنن- أن المسرح عالم مواز لعالمنا الحقيقى الذى نعيشه، يسأله، ويجتاحه، ويرغب فى أن يصير العالم الحقيقى، ليس بحجبه، لكن بكشفه ومفاجأته،

لذا فإن المسرح كما يطرح «بيتر بروك» مؤكداً «يجب ألا يكون مملاً، ولا يجب أن يكون تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع. للمسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة. إنه يجعل من الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة فيما بيننا وبين ما يكون بعيداً عنا». لذا فإن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عندما يتساءل في ندوته الرئيسة لدورته الخامسة عشرة في عام ٢٠٠٣، عن التجريب في زمن الأزمات، فإن السؤال يجدد طرح مفهوم ضرورة مغادرة المسرح للقوالب الجاهزة، وارتباطه بزمه وعصره، واستدعائه الدائم لحريته التي هي طبيعته، رافضاً القول بأن «المجتمع الذي يعاني البناء الاجتماعي والسياسي ينظر إلى المسرح ليس بوصفه هدفاً؛ وإنما كوسيلة: ألم يكن للمسرح «أيام الحرية، وسيلة للدعاية، وأيام الإرهاق السياسي، وسيلة للتسلية؟» إذ ما أن يسود هذا القول وينتشر حتى يغدو الحاضر محاصراً، ولا يدرى أصحابه أنهم محاصرون، ولا يصبح الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ووطناً للتصدي للإكراه والاستتباع.

ترى هل تسيد هذا الوضع وانتشر مما دعا «بيتر بروك» أن يعلن: «المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير، وإنه لم يعد جزءاً من زمنه، وكنتيجة، ولأسباب عديدة، فإن المسرح في جميع أنحاء العالم في أزمة!!» هل أصبحت «ميداء الترويج أداة نفى وإكراه للمسرح، تحاصره وتسعى لتثبيت عجزه عن مواجهتها، وهل يشكل تعنت الاستجابة النقدية لتيارات التجريب المعاصرة تهديداً حقيقياً لحريته وازدهاره؟! إننا نعرض على الأسرة المسرحية العالمية تساءلنا، ونرفض الأجوبة الصامتة كافة، فهي الضلال الذي يسد المنافذ كلها أمامنا.

للمرة الخامسة عشرة نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حمسني وزير الثقافة، صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، والذي أثبتت دورات الأيام والأحداث تعاضم حاجة المجتمع إليه، بقدر ما يتضاعف لدينا حس افتقاده من قبل إنشائه، كتعزيز لتوجه إعادة التفكير في كل شيء!!

أ.د. فوزي فهمي

قديم

لئن فهم حضور السارد فى الرواية على أنه ضرورى كجسر اتصالى بين السرد والمتلقى، فإن هذين العالمين لا يلتقيان فى المسرح الدرامى حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقاً، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص فى المسرح الملحمى. فى هذا السياق يؤكد باتريس بافيس على أن بعض الأشكال التقليدية، كالمسرح الإفريقية والشرقية، تلجأ إليه كثيراً كوسيط بين جمهور وأشخاص. فمخرج المشهد يتصرف أمام النص كسارد، نظراً لأنه ينتقى وجهة نظر ويقص حكاية كائى فاعل كلام يحدد المداخلات نصياً ومشهدياً.

والسارد لا يتدخل فى نص الممثل، باستثناء المقدمة أو فى الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض. وبهذه الطريقة يمكن أن يكون هناك سارد تحت صورة شخص مكلف بالإخبار عن الأشخاص الآخرين والتعليق على الأحداث مباشرة. والحالة الأكثر انتشاراً هى حالة الشخص-السارد الذى يعكس ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح لأسباب تتعلق باللياقة أو الاحتمال. وأحياناً نجد أن من الصعب رسم الحد بين السرد والحدث الدرامى، نظراً لأن كلام السارد مرتبط دائماً بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى "درامى" تقريباً. والسارد يتولى مسؤولية الفرجة، أى هو القائم على الحفل، منظم مواد الحكاية ويقترح الحل لمشاكلها. وهو يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية، أو يرى المؤلف أنها ضرورية، يخبره بتفاصيل، بمواقف، بأحداث مباشرة.

ويرى مؤلف هذا الكتاب -وهو أستاذ متخصص فى جامعة سانتياغو دى كومبوستيلا، أو سانت ياقب حسب التقليد العربى، فى إقليم غليثية، شمالى غرب إسبانيا، وله دراسات فى هذا المجال- الذى بين أيدينا أنه إذا كان فى

القصة يمكن فهم حضور سارد كجسر اتصالي ضرورى بين المتلقى وما هو مسرود، فإن هذين العالمين لا يمكن لهما أن يلتقيا إطلاقاً، فى الدراما فالسارد عنصر غير اعتيادى، اصطناعى، من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائط بين ما هو خيالى وما هو واقعى، مازماً الطرفين من الاتصال، مذكراً الاستحالة المطلقة بأن يتساوى الفن والحياة، الوهم والواقع: وبهذا سيتولد التأمل المستمر والمبعد للمشاهد حول الأحداث الممثلة. وبالفعل فإن هؤلاء الأشخاص الساردين الذين يجتهدون فى وضع إبعاد، علاقة استغراب بينهم أنفسهم وبين مختلف الأشخاص، يبرزون فى حكاياتهم الفارق القائم بين "الممثل" و"الممثل" فى دورهم كوسيط بين الجمهور والواقع المعاد خلقه على المسرح. وهكذا فإن المسرح الذى لديه سارد يقف فى مجال المحاكاة الشكلية: المؤلف يلعب بأشكال تمبيرية مختلفة، فى نقل مثير للقواعد البنيوية للسرد إلى الدراما، بحيث إن فى داخل "تقليد" هو نفس شكل الشيء المنتج أو المقلد.

رغم أن هذا التغيير الجذرى فى بناء الأعمال وفى تعريف تقاليدها لا يؤثر مباشرة على الجوهر الأخير للدراما، أى، على مفهوم التمثيل، وهو السبب الذى لا يؤدى إطلاقاً إلى اكتشاف النوع، فإنه بالفعل يسهم بشكل حاسم، مع ذلك، على تطوره وإثرائه، إلى درجة أن هذا النوع من "تعليمات السردية" فقد مع الاستعمال جزءاً من قدرته الأولى، المرتبطة بشفرة أيولوجية واضحة، كى تنضم إلى الموارد المشتركة للنوع.

وهذا الكتاب نظراً لطبيعته السيميوطيقية يدخل نظام يطلق عليه علم السرد المقارن، نظراً لأنها تعالج جانباً حدودياً، "سارد" فى المسرح، فى وسط الطريق بين جنسين فى تناضح مستمر. ومن الغريب أننا نندمج فى عالم الدراسات

الروائية، محاولين الاستفادة من اكتشافاتها، دون التخلي عن أن يكون هدف لدراسة أولية ومباشرة لأعمال درامية. ويمكن حينئذ التماس العذر عند التطرق إلى صيغة مختلطة في الكثير من الجوانب، اللجوء أيضاً إلى مفاهيم والفاظ خاصة بعلامات الدراما. وبالفعل فإن أسرد والدراما يمكن أن يكون لهما أصل روائي مشترك إذا قبلنا أن "الأدب يبدأ بأسرد حكاية". علماً بأن "السرد، على عكس المسرح، يقوم بالكامل على اللغة. وهذا يفيد في إبراز الأهمية الجلية والفريدة للغة، المرض أو المعروض، وكذلك للخيال، في هذا الشكل الغريب للمسرح مع أسرد. وإذا كان الشخص في المسرح دائماً إنساناً يتكلم، إذا كان خلف حضوره تختفي دائماً حكاية افتراضية فإننا في مملكة أشخاص-الحكاية.

في إطار مفهوم الأسرد في المسرح هناك مجموعة واسعة ومتجانسة من المعاني صنفها نقاد متخصصون. من بينهم ساردون داخليون، أي الذين يحكون الآخرين، كالمشاهد، ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة. وهناك ساردون مونودراميون فكثير من الأعمال الدرامية تتطور، كنوع من "عرض النفس من خلال الحديث المنفرد، المونولوج، المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس، أفكار، آراء أو تعليقات شخص يفترض فقط، أو في كل الأحوال، يتظاهر بالتوجه إلى أحد ليس موجوداً على المسرح.

وإلى جانب هذين النوعين هناك ساردون توليديون، أي شخص ما، على خلاف التصنيفين السابقين، يخلق، يولد عبر خطاب، عالماً درامياً يمكنه أشخاص آخرون في ظرف مختلف من ناحية الكينونة. وفي المسرح، مثلما في الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين، على الخشبة، يحكون للمشاهد

الأحداث التى سيرها ممثلة، بحيث إن التمثيل يكون فقط قصفاً لما رآه السارد أو يرغب فى أن يجعلنا نعتقد أنه رآه.

أما النوع الرابع فهو ساردون مقدمون، ساردون- إطار. أشخاص يظنون، فى المقدمات أو الخواتم، خارج العالم الخيالى للعمل لمناقشة تفاصيلهم، منذ البداية أو النهاية. ومن بين وظائفهم توجد وظيفة وضع الحدود أو الأطر، وهى معتمدة فى بعض الأحيان على إحالة سلطة مشرعة، الله أو المؤلف، تضمن وتبرر نشأة العمل.

فى هذا السياق حرى بنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى متاخمة: العرف المجازى للمرض، الذى يتلقى المشاهد من خلاله معلومات عن كيف يفهم ما سوف يُقدم فى الحال على الخشبة، بحيث يوضع وفاق مسبق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الذاتية للمشاهد، اتفاق معهود يتحكم فى تطور التمثيل.

والأعراف المجازية فى المسرح تتحكم فى التصرف بين الممثلين والجمهور: إنها تتولى وضع التقسيم الملائم بين الخيال فى المسرح وعالم الواقع الاجتماعى، وبشكل خاص، تتدخل بشكل حاسم فى حدث أن الرسالة المسرحية تُحل شفرتها ويماد حلها بشكل سليم من قبل المشاهد: "إنها المعانى التى يُقنع الجمهور من خلالها بقبول الشخصيات والمواقف ذات الصلاحية العابرة والمتاخمة للمسرح". ولهذا فضل البعض أن يطلق "تقديمية" "presentacionales" على هذا النوع من الأعراف، لأنها تؤثر بشكل خاص على تحديد المسرح أمام الحياة اليومية. وبالفعل، منذ العصور الوسطى، فإن كتاب المسرح يواجهون مشكلة فصل المسرح عن العالم المادى الذى يحيط بهم، تحديد العمل كعمل، العرض كعرض. بين

الأعراف المستخدمة تدرج المقدمات والخواتم، المسرح فى المسرح، التناجى، وطرق أخرى للتوجه مباشرة إلى الجمهور هى، فى حالة السارد، تلفت الانتباه إلى الطابع الدرامى للعمل.

هذه الأعراف المرضية لها علاقة، بلا شك، مع السارد فى المسرح، كما يفهم هنا. ومع ذلك يجب أن نشير إلى شخصية "مقدم" مجهول يشير من المقدمة حدود الخيال، كى يدخل بعد ذلك العمل مع وصف مفصل من الحكمة، ليس مساوياً دائماً لوصف سارد، لسببين مكملين: أولاً: لأنه داخل بنية عمل، يظل تدخله، على خلاف السارد، شبه مبعدة دائماً، مبعدة كاملاً عن مجموع يتطور بحرية، بعيد عن أى وسيط، ولأن وظيفته، محددة بالفضاء المنفصل والمقلص من مقدمة أو خاتمة، ليس لها بالضرورة أن تكون وظيفة إنتاج نوع من التأمل فى الحدث الدرامى، مثلما يحدث دائماً مع ظهور سارد على خشبة مسرح .

واللجوء إلى سارد على المسرح يلزم فرض شكل وحيد الصوت، والقدرة الروائية العظيمة للمونولوج -بلا شك أحد أسباب ميل الدراما المعاصرة إلى الاعتماد عن الحوار- و من السهل على الكاتب المسرحى عبر المونولوج تفكيك، تجزئة أو تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة إلى أشكال زمنية أخرى. ومرسل مونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، على تجميده، على التحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، واضعاً فى المقدمة مفهوم الوقت من قبل السارد. والمونولوج يسمح بسيولة روائية أكبر تبحث عن تخطى "الحدود النفسية للفضاء المسرحى". ثبت دور السارد التى تسهم فى التلاعب برأى الجمهور، فى توجيه نشاطه لإعطاء معنى لما يشاهده.

والحديث هنا يتم عن السرد فى حين أن ما يحدث على الخشبة تمثيل درامى" للحكى الذى يفهم من سارد، وسيكون سارداً ذلك الشخص الذى يتولى

قص ما يرى المشاهدون أنه يحدث على خشبة: شخص وظيفته بكل بساطة هي سرد حكاية: مع خصوصية الخطاب الشفهي للأحداث مترجم، في عملية سمطقة متناهية لشفرة شفوية إلى أخرى سمعية بصرية. ويقوم السارد بدور رئيس في شعائر العرض، وظيفته هي عرض عمل مسرحي حيث يستمتع الأشخاص بدور المذيعين، دون أن يكونوا في الواقع ناظرين لرسالتهم الذاتية. وإجمالاً فإن السارد سيقدم نطق الأشخاص على أنه من إبداعه الشخصي، مهما كانت ضالة طبيعة مداخلاته.

وخارج العالم الخيالي لما هو ممثل، أو، على وجه الدقة، بخلق مستوى آخر ضمنه، فإن السارد يشرح، يفسر، "يشرح العمل، يفسر العرض"، يدير الأشخاص الآخرين على خشبة المسرح. والخيال الدرامي القائم على فعل مقدم مباشرة إلى الجمهور، دون وساطة المؤلف، يظل بهذا الشكل "متضرراً" لظهور شخص يقوم بدور مشابه لدور الراوي في الرواية: من خلال تعليقاته، تلخيصاته، تحولاته، سيجد المشاهد نفسه وسط صعوبة تحديد ما إذا كان يتكلم شخص فقط أو ما إذا كانت، على العكس، كلماته تنقل إلى خشبة خطاب المؤلف نفسه. وفي هذه المجموعة تضم تشكيلة واسعة من الساردين تشمل ابتداءً من المبدعين المميزين، الآلهة المخفيين الذين يسمح لهم "علمهم الواسع" معرفة ما لا يمكن معرفته بالتعدد عبر الوسائل الطبيعية حتى الأشخاص ذوي المعرفة المحدودة، المبدعين عن حكيها في الزمن والفضاء، الذين ينظرون إلى الخلف لإطلاق العنان للذكريات.

مشكلة السارد تشير أساساً إلى ما يطلق عليه صوت. هناك شيء آخر وهو الطريقة، أي تحرر الشخص الذي يتم على أساس وجهة نظره تنظيم بنية كل

عمل، معرفة من يرى وعبر من نرى. ولتعدد البؤرة، ليس ضرورياً وجود سارد على المسرح، رغم أنه عندما يحدث هذا الحضور، فإن الخطاب المزود سيكون عادةً مسلطاً عليه الضوء عبر شخصيته. والرؤية من الخارج وهي معتادة في المسرح، تميل إلى تمثيل الخواص الممكن ملاحظتها مادياً في الشخص، في فضاء، في فعل أو عدة أفعال، وإن كان ذلك لمرات قليلة في حالتها المحضة.

عند تصنيف الإرشادات يشار إلى تلك التي توجه بشكل قاطع إلى الفنانين أو إلى المدير. باعتبارهم المسؤولين عن التمثيل وهم يمثلون القارئ الضمني أو المرسل إليه: هي التي يطلق عليها المسرحيات غير المقروءة التي، نظراً لكثرة الاصطلاحات اللفظية التي تقدمها، يفضل تسمية المسرحيات الفنية. وظائفها متعددة: اسمية (من يتكلم وإلى من)، تسمية (كيف يتم الكلام: نبرات الكلام، تصرف المتكلم)، مكانية (تدقيق حول المكان المسرحي حيث يتحقق فعل الكلام: أثاث أو لوازم)، سينوغرافية (إيماءة، إشارة، حركة، مظهر مادي، ملابس). والتفاصيل المبالغ فيها في أداء هذه الوظائف، وهو منطقي، من شأنه أن يثير التقارب بين المسرح والرواية، ويبدو مثيراً للفضول إثبات أن اللحظة التي تُعد فيها "حقيقية، موضوعية، درامية وطبيعية" أكثر، مثلما يحدث في بعض مسرحيات القرن التاسع عشر، إذ يرى البعض أنه أخذ المسرح في السقوط في الوصف النفسي وعليه في الوصف الملحمي.

وعلى مستوى المسرح الإسباني أبرز مؤلف هذا الكتاب بعض الدقة والتفصيل اللذين عاينهما الكاتب الإسباني بويرو بايخو- ترجم بعض أعماله الناقد المصري صلاح فضل- الإرشادات، خواص مشتقة بلا شك من هوايته المبكرة

للتصوير الزيتي وكذلك للمعرفة الواسعة لأجهزة المؤثرات المسرحية. ويرى النقاد أن الإرشادات هي أعمال المسرحى الإسباني بويرو بايخو ليست مجرد تعليمات للممثلين والمخرجين والفنيين: إنها أدلة شيقة لطريقة رؤية المؤلف للصراع وكيف يجب أن يراه كل الذين يتدخلون في المونتاج. والممثلون. على سبيل المثال، لديهم قواعد عديدة للتمثيل تبدو صوتاً للمخرج أكثر منه للمؤلف. وهو ما يقود إلى حالة غريبة للمخرج الضمنى. وأمام مسرح "أدى" محض، يسجل بويرو بايخو في جيل جديد من المؤلفين الدراميين كان يريد في أوروبا الخمسينيات أن يرد على حركة الإصلاح التى بدأها في مطلع القرن مخرجو المسرح بادئين في أعمالهم باهتماماً خاصاً بالعوامل المادية للتعبير المسرحى: النص بالنسبة لهم إخراج مكتوب .

وروائية الدراما التى تتحول إليها أحياناً الإرشادات، تجبر المتلقى على اتخاذ زاوية تقسيم أو تفسير مختلفة عند مواجهة النص، بفرض طريقة فهم للعالم الدرامى. وحضور وسيط، سارد، يفتح احتمالات تلاعب أكبر للمؤلف بعمليات إثارة فهم للعمل. ودون التلوث الحسى الذى يعنى الحدث المادى للتمثيل، فإن صوت الإرشادات يظل حراً، على سبيل المثال، لدفع أشياء محددة إلى مستوى الرمز. هذا بالإضافة إلى أنه قبل أن يتكلم الأشخاص فإن الإرشادات تحرض القارئ على خلق عالم مستقل تسكنه كائنات خيالية، وبذلك تسهم، كإطار، لخلق تمود رجوعى، يظهر فقط في بداية الحوار في المسرح. يجب ألا ننسى أنه إذا كان حقيقياً، على مستوى تمثيل حالات الضمير، أن الرواية تتفوق على المسرح في فن تقديم معلومات للقارئ، وإن الإرشادات تفيد كثيراً في تعزيز هذا القصور، بإفساح المجال أمام ترجمة لغوية لذاتية شخص من خلال صوت روائى، وفي مواجهة الطابع المتجزئ للنص الدرامى، ومن منطلق الفيرة من الرواية، فإن

على كاتب المسرح الإكمال ولهذا فإن الإرشادات هي أداة لها أكثر من صلاحية بين ما لديه، والرواية تفزو عالم الدراما تحت قانون مؤلف كان يريد أن يجعل كلاً من اقتراحه المسرحي.

في الواقع أن "الهمسة المسرحية للإخراج تجعل ممكناً للكاتب المسرحي الحديث أن يملك العالمين: الدرامي والروائي. في الزمن الأول، في تاريخ الدراما، نجد أن الهمسة المسرحية تصبح جزءاً متداخلاً في المسرحية. وطبيعة الإرشادات مزدوجة: لاثبتها، متناقضة، إلى جانب أنها جزء مكون فريد في إجمالي خطاب خيالي، الدراما، تشكل وسيلة تبادل بين النص المكتوب والمشهد، يؤدي إلى التعبير عن عدد من التعليمات العملية والجادة للفنيين المكلفين بالتمثيل، على جوانب متنوعة مثل الحركية أو خاصية المنظر المسرحي.

يصعب تحديد الأطر التي تسمح بتحديد مناسب للدراما مقارنة بأنواع أدبية أخرى. فمسرح القرن العشرين اتبع مسيرة خاصة، تم تلخيصها في فصول سابقة، قامت من خلال الخواص الخاصة للفن الروائي، بإيماده من أي من أي محاولة تحديد واضحة. وهكذا فإن الكثيرين من المؤلفين تأسفوا على غياب سارد يفرض من الخشبة وجهة نظره الوحيدة، التي تتدخل في الأحداث، والتي توسع بشكل ما مدلول العمل. ومسرح بريشت الملحمي، المشار إليه في هذا الكتاب كنموذج، يفرض منظوراً موحداً، شخصياً، يسمح للمشاهد المواجهة مع الحكاية الممثلة من موقع الإقصاء و، بالتالي، من النقد، وقارئ رواية تاريخية.

ومن أجل الخروج من هذا الغموض الظاهري الذي انتهى إلى محو الحدود بين الرواية والدراما، تذهب الناقدة الإسبانية كلار من بوييس ناييس إلى أن المعيار الأكثر ملاحظة للتفريق بين أجناس أدبية يجب أن يكون الاهتمام بعمليات

توصيلها. وبالفعل فإن دراسة الطبيعة الخاصة بالاتصال فى الرواية وفى المسرح، كنقطة انطلاق، ضرورية، وهو ما تعالجه هذه الدراسة.

ويمكن وضع حد أولى بين نوعين من الاتصال، أو نصين، وذلك عبر المواجهة بين إخفاء المؤلف فى المسرح، الجنس الوحيد الذى يمتلك فيه الأشخاص صوتاً، وتطوير مستوى وسيط فى الرواية بين المؤلف والقارئ (فليطلق عليه مؤلف ضمنى، سارد، سارد-شخص، إلخ). وهناك إجماع عند الاعتراف بأن الأحداث تخضع فى الرواية لوساطة أنا-سارد أو أنا-سارد-شخص.

أمام الفن الروائى، لدى المسرح ملمح خاص هو غياب سارد يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يسكنون عالم الخشبة والمشاهد. تلغى وساطة أنا-سارد وأنا-سارد-شخص ويتكون النص من أحكام عدة أنا-أشخاص. وخلاصة القول: "فإنه يفرض عليه حيث إن "هو" فى الفن الروائى يفرض على "أنا". يحضر المشاهدون الحوار الدرامى سلبياً، فى صمت، جالسين فى مقاعدهم دون أن يُسمح لهم بالتدخل فى التمثيل. والعلاقة بين أنا-المرسل وأنت-المتلقى ليست ممكنة رغم أنه فى حالات محددة للغاية (مقدمات وخواتم، جوقات، وكلام الممثل المهموس)، ممكنة درجة اتصال بين أنا-شخص والأنا-متلقى، وهو، الجمهور.

ولهذا فإن الشكل الخاص بالرواية هو الخطاب غير المباشر: فقط سيُستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب سارد يؤدى إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممتلئة، ويتصل الأشخاص فى ما بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت

الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات و/أو المونولوجات. أمامنا إذاً بعدان يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون على "عالم كلى" ويسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر". وتحسم كارمن بوبيس نايبس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة. وفي زمن وفضاء محددين لا "هنا" و"الآن؛ يقبل السرد فضاءات أكثر سعة ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضي والحاضر، بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، ويمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال، وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعقيد النصي.

من السيميولوجية الدرامية، من مجال أكثر تحديداً لعلم السرد، نجد أن الأفكار الخاصة بهذا الصدد أخذت بها غالبية النقاد: ففي حين أن الرواية يمكن بسهولة أكبر أن تخلط المحاكاة وواقع القصة الرواية، فإن الدراما نوع محاكاة بشكل خاص، في صيغة تقرر أن كل قص خيالي درامي يجب أن يتطور "دون وساطة سردية".

وبالفعل فإن السارد في المسرح يدخل مفهوم الوسيط في الاتصال الدرامي. وهو ما يذكره سبانغ: "مفاهيم درامية محددة يمكن اقتراح وسيط يقارن بالسارد في الاتصال الروائي، رغم أنه لا يعمل نقل التقديم الكامل للحكاية، فإن غالبية المرات يتدخل بشكل متفرق كمعلق أو مرشد مؤقت حسب درجة التسميد في الحالة المحددة. هذا الشخص، ذو الخصائص المشابهة للرواية، سيملك ميزاته: ويمكن أن يحكى ويتوسط ويخلق مسافة: ويتأمل أو يحمل على التأمل

فى أى مادة، متعلقة بالعمل أو لا. ويرى جنيت أن المسرح ذا المصادر يخلق "وهم الواقع الروائى" على غرار ما يمكن أن يحدث فى الرواية، وهم المحاكاة. إذ لا تلقى وساطة أنا السارد ولا النص بشكل جذرى مع كلام فيه عدة أنا أشخاص، بل إن هؤلاء يتلاحقون. وهذا يعنى تعدد الأصوات المسرحية، "تداخل عدة نصوص فى ضمير المخاطب كل واحد منها يملك فى داخله الحقيقة، ويبقى خاضعاً لتدخل شخص وحيد يقوم فى مداخلات مستمرة بتوليد وجهة نظر وحيدة بصفة شبه دائمة، هذه العملية اعتيادية فى السينما والفن الذى نجد فيه الأحداث يعبر عنها روائياً رغم أن ذلك قد يكون بفرض وجهة نظر آلة التصوير.

وكاتب المسرح عادةً ما يغيب فى الأعمال الدرامية الأكثر تقليدية. بعد وضع عملية الاتصال لا يتكلم كاتب المسرح: الدراما ليست مكتوبة، بل معروضة أمام عيون المشاهد. ونتيجة لهذا يظل من المستحيل إدراك ما إذا كان المؤلف نفسه مختبئاً خلف تأمل شخص، معرفة ما إذا كان من يتكلم على المسرح هو الشخص نفسه أو أنا أخرى للمبدع. وتبدى أوبرسفيلد حسمها عند الإشارة إلى هذه المسألة: "الخطاب المسرحى خطاب بلا فاعل"، وبالفعل وإن كان فاعله هو المؤلف فإنه تخلى عن صوته للتعبير عن صوت الآخرين، عن صوت الأشخاص.

فلنقبل أن الشكل الخاص بالرواية هو، لهذا، الخطاب غير المباشر: فقط سيستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سبيل السارد. فى المسرح نجد أن غياب سارد يؤدى إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممثلة، ويتصل الأشخاص فى ما بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات

و/أو المونولوجات. أمامنا إذاً بعد أن يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون "ذا علم كلى" وسيسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر". وتحسم كارمن بوييس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة (كسارد، أو رؤية انطلاقاً من شخص نحوى، إلخ). وفى زمن وفضاء محددين للـ "هنا" و"الآن": يقبل السرد فضاءات أكثر سعة ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضى والحاضر. بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، يمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعقيد النصي".

بعد القبول بواقع أن السارد هو العنصر الذى يمرض للخطر كافة المبادئ البناءة فى حكاية، سيكون مهماً دراسة العلاقات التى يسند لها المرسل برسائله الخاصة، والتأكد من كافة مستويات تدخل الفاعل المرسل فى النص المفصل من قبله. ورغم أن حضور سارد فى خطابه الذاتى يمكن أن يتوزع بين مجموعة كبيرة من الاحتمالات، معيار جلى ومغير يخص مشاركة السارد فى عالم السرد المسرحى، أو هذا الأخير يبقى فى الخارج، غائباً عن مستوى الفاعلين، أو على العكس يشارك فيه كشخص أكثر.

ليس ترفهاً إذاً إضافة أن الشخص-السارد يمكن أن يكون بطلاً لحكايته أو أن يكون شاهداً "حذراً" على أفعال يقوم بها أشخاص آخرون. فى الحالة الأولى سنكون أمام حكاية ذاتية السرد.

إذا كما عند الحديث عن السارد قد اقتصرنا على "الفاعل اللغوى المعبر عنه فى اللغة التى تشكل النص" فمن العدل أن نعترف أنه لا يمكن فهم السرد على

أنه ظاهرة مقصورة على الصوت، بل يعتمد أساساً على قضايا 'وجهة النظر'. هذا المفهوم الأخير يدخلنا في تصرف المتحدث أمام جملته، حسب درجة اعتماد ذلك في علاقته مع هذا، وتؤثر المسافة على المنظور القائم، محددةً اتخاذ وجهة نظر دقيقة. إذا أفصح السارد عن أولوياته إزاء الاعتماد، الطريقة التي يفرض بها وجهة نظره يمكن أن تؤدي إلى موقفين سرديين دقيقين ومتضادين، أو تقتصر على سرد ما تتضمنه نظراته المحدودة، أو على العكس يساعد بميزة يستمتع بها هو وحده، كلية العلم، المعرفة غير المحدودة لكافة الأحداث الموجودة في الواقع المسرود.

والسارد في ضمير الفائب يفضل عادةً فرض وجهة نظر عليمة، التأكيد الملموس على أنه المبدع في عالم درامي. ومن ناحية أخرى هناك تلك الحالات التي يرى فيها السارد، في مجال أداء مقلص أكثر، يرى الواقع المسرود عبر صورة شخص، هذا يعني أن الشخص سيحدد ملاحظاته للجوانب الخارجية لأشخاص آخرين، لفكره الذاتي، أو الخاصة بالفير عندما يمكن استنتاجها بسهولة من تصرفاته. في الحكايات التي تتخذ شكل ذكريات، نجد أن السارد وملقى الضوء على البؤرة يلتقيان في شخص واحد مميز، يتلقى الأحداث بعد حدوثها، وليس وهو يمشيها: السارد يحيى مواقف ماضية انطلاقاً من الحاضر، وهذا الموقف البعيد يسمح له في كل لحظة بتقديم معلومات وتقييمات في كل لحظة، مستحيلة بطريقة أخرى.

وعلى عكس ذلك فإن مداخلة سارد تعني بشكل ما إلغاء طرح مماثل للأمد المسرحي، وسيقوم الشخص السارد في مناسبات بشرح سبب اختيار أو إلغاء

أجزاء من الحكاية، سبب إدراج وصف شخص آخر أو إلفائه، أو ديكور أو سرد مفصل لحدث: الحذف سيظهر دائماً على أنه قرارات للسارد وليس كفراغ في الحدث.

إلا أن السارد يوظف أيضاً عملية إضافة-حذف. مثال: سارد يقطع الحدث كي يحل بتعليقاته محل جزء من ما حدث في الحكاية، في هذه الحالة وفي الوقت نفسه تحدث من ناحية إطالة للمدة بواسطة تدخل خارجي ومن ناحية أخرى يحدث حذف أو تلخيص لأحداث الحكاية، في هذه الحالة يلعب السارد ورقة رابحة غاية في الأهمية، سيكون عليها أن يستبدل بخياله ومعارفه معلومات غير بارزة أو تعد معروفة من قبل المؤلف.

وحول السارد يظهر في المسرح علما نحو قضائيان. إذا كان السارد-المنظم هو أنا، فسوف يقام على خشبة عالم خيال شخصي مطلق، يدور حول شخصه، حول "هنا" و"الآن" الخاصين به: السارد يستولي تبعاً على عدة فضاءات كانت له في الذاكرة. ولكن شخص السارد يمكن أن يُدخل هكذا المجال المطلق لما هو بعيد، بحيث إن العالم يتحول إلى غير محدود، محلاً في مناسبات من قبل مراقب ولا حتى يسكن فيه.

وهناك توجه لوضع حضور السارد في البداية، كمصر كاشف ومطلق لظهور حكاية: شخص يقترح من البداية قائمة نظامية للأشياء، للأشخاص، للأمكنة، للأزمنة التي ستوضع في اللعبة: بعد "إطلاق" السرد، ينسحب المسؤول عنه، يمحي، وهو على وعى من أن حضوره لم يمد ضرورياً. البداية *el incipit* يستخدم في "طرح" تخيال على المسرح، لبناء عالم خيالي عبر المعلومات المختلفة التي تدخل المشاهد في الأراضي المجهولة للدراما.

فلنتصور الآن أن سارداً فى بداية عمل يدعو الجمهور إلى الغوص فى الحكاية التى سيحكىها له، إلى الانتباه إلى أهل التفاصيل، مستمتعاً بعناصر المفاجأة الحقيقية والبناء للأشخاص، مشاركاً فى احساساتهم، فى خبراتهم الداخلية. ظاهرياً فإن اختيار هذا الطريق الوجدانى -على سبيل المثال - ما يسمى بآثار الغوص لدى بعض المسرحيين أو التعرف لدى البعض الآخر agnórsis إذ يظل نائهاً عن الإبعاد، ليقف إلى جانب المشاركة العاطفية. ومع ذلك فإن هذا التعارض خادع: فهذا التمسف السردى الا يثير دهشةً وذهولاً لدى المشاهد، الا يكون مزججاً لجمهور يفهمه كملح اصطناعى وبميد عن التقاليد الخاصة بالمسرح الطبيعى-الخيالى القائم على مفهوم حقيقى للمسرح؟ وعلى المكس فإن المسرحة تثبت أنها تتضمن إدخال السارد فى دراما، كوسيط لوضع اتصال أكثر مباشرةً بين العرض والمشاهد، يصب دائماً فى أبعاد، كإدخال غريب للمؤلف فى عالم لا يمت إليه ظاهرياً.

ورغم أن الخطاب المسرحى يتميز بأنه موضوعى، فإنه يشكل داخل عملية الاتصال الدرامى، بين العنصرين المبالفين فى الخيال اللذين يتدخلان فيه، المؤلف والمشاهد، مستوى وسيط يعبر الشخص من خلال صوته الذاتى، دون أن يخفى أحد خلف ظهره، فقط السارد يستطيع أن يسمح لنفسه بفعل القول بدلاً من الآخرين، منتصباً حينئذ كمتكلم أولى و أخير إلى حد ما هذا الصوت الرسمى يجب أن يفهم، فى البداية على أنه عنصر وسيط بين الرسالة الكامنة فى العمل ومتلقيها، ليبقى للسارد وظيفة نلقها بإخلاص من مصدرها التأليفى حتى مصيرها، القارئ-المشاهد الذى يجب أن يفهمها.

د. خالد سالم

مقدمة

يظهر تقاطع عدة نماذج خطابية، على مدى التاريخ، كعامل حاسم في تجديد الأجناس الأدبية: فعلى مدى القرون، في ظاهرة ألح عليها باحثين (١٩٩١، ٤٥١ والصفحات التالية)، نجد أن الملحمة تطورت وتمكنت من البقاء بفضل النقل المتكرر، ويفضل الصهر الدائم بين ما هو روائي وما هو غنائي، والقصة، في حالة بحث دائم عن أشكال جديدة للسرد، تمكنت من مزج ما هو روائي وما هو غنائي وما هو تأملي بحت، والمسرح، من جانبه، أثرى بشكل كبير بالتبادل المستمر بين ما هو مأساوي وما هو فكاهي، بين ما هو ملحمي وما هو درامي. وفي هذا المناخ من "رعب في الآداب"، حسب التعبير الموفق لجان باولهان Jean Paulhan، المناخ الذي ولد في فجر الرومانسية، تظهر تدريجياً في أوروبا في الثلث الأول من القرن، التظاهرات الأولى لما يزعم أن يكون الصيغة الدرامية الجديدة وقد شاع تحت تسمية المسرح الروائي، أو، حسب تنظير بريخت، المسرح الملحمي^١.

الصفحات التالية ولدت من الاكتشاف البعيد لبعض الأعمال التي قطعت الصلة مع الأول، المشتق بلا شك في الوقت نفسه من تعلم ثقافي قصير ومن "انطباع" ذاتي، كان لدى كقارئ ساذج للنوع الدرامي، فاهماً إياه على أنه طبقة شاملة ومجردة لم يكن لقواعده سوى أن تكون كونية. إلا أنني دهشت أمام التأكد

١- عند الرفض الدائم للكثيرين من كتاب القرن التاسع عشر مثل فيكتور هوجو في مقدمة..... وكرومويل، بسبب التصنيف الاسمي للأجناس الأدبية، بسبب القواعد الصارمة التي تُعرّف كل حالة، بسبب فرض مملكة البلاغة على الحرية الفردية للمبدع، فإنهم يلجأون إلى رأي جان بولهان التدميري في هذا الصدد.

من أن المسرح الإسباني في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية، في قائمة يقف عليها مؤلفان كبيران هما بويرو بايبيخو وساستري، استجاب وإن كان في وقت متأخر لميزة ما هو روائي، وبذلك يحل محل بيرتولد بريشت وبول كلوديل أو ثورتون ويلدر، بغية تمحيص ما في بلدنا مع عملية تجديد في كافة المستويات: الجمالي، النوعي، الشكلي، ولكن أيضاً في الفكرى، وعليه فإن جزءاً كبيراً من كتاب المسرح الذين تعرضوا للتحليل هنا، عبر مبدأ البناء الخاص، يهدف إلى تحريض المشاهد كي يتحرك من مقعده، وأن يتأمل العالم الذي يحيط به، وأن يكون له رد فعل أمام مسرح وحياة كانا يحولانه إلى مشاهد جامد، وكلهم مسجلون، كما سيُرى، في سياق عام للغاية أدى إلى تغيير عميق في المفاهيم الدرامية الأكثر رسوخاً، تلك التي تؤدي بالضرورة إلى المسرح الطبيعي والبرجوازي، الذي كان سائداً في المسرح العالمي لمدة قرنين، وتقوص هذه المفاهيم في نهاية المطاف في شاعرية أرسطو. وقد أشار إليها جانيت Genette عند الحديث عن الكيفية المميزة للطريقة الدرامية، مشيراً إلى النموذج التوضيحي لمقدمة انتيجون (١٩٤٢) لأنوى Anouilh والأكثر براجماتية من مسرح بريشت بإدراج كليهما، على غرار ما سيحدث هنا، في مسيرة إعادة روى للدراما مما سيؤدي إلى رد حديث على الوهم الدرامي^٢ (جانيت، ١٩٨٢، ٤٠٤-٤٠٥).

وعليه فقد حاولنا في هذه الدراسة وصف ظروف هذا التفسير، أسبابه، اللحظة التاريخية التي تقع فيه عملية قص novelización الدراما إلى (فيجانت Vigéant، ١٩٨٩). بعد ذلك تجاسرت على تقييم ردود الفعل الشكلية التي

تدخلها شخصية السارد في المسرح في إطار قاعدة يجب أن تُعد للحظات غير كافية، إن لم تكن غير مناسبة: عملية الاتصال، الفضاء، الزمن، البنية، الالتزامات المسرحية. وبطريقة موازية تم تطبيق استنتاجات الفصول السابقة على التحليل الدقيق لبعض الأعمال المهمة في مسرحنا المعاصر: "هجوم ليلى (١٩٥٨-١٩٥٩)" و"الحانة السحرية (١٩٦١)" لالفونسو ساستري، "القصة المزدوجة للدكتور بالي (١٩٦٤)" و"التمساح الأمريكي" (١٩٨٠-١٩٨١) لأنطونيو بويرو بايخو... وفي كل الحالات حاولنا معالجة كل عمل من خلال خصوصيته، مع الأخذ في عين الاعتبار الجوانب الفريدة التي تميزه عن باقي الأعمال التي تم تحليلها.

اسمحوا لي ملاحظة أخيرة: الطابع غير المكتمل لكل دراسة يُلاحظ أكثر في هذه التي بين أيدينا منذ أن زعمت تفادى أن تتحول شخصية السارد إلى نوع من المزيج يحاول فيه إبداء بعض المهارات، والقارئ هو الوحيد الذي يمكنه أن يحكم على إجراءات النجاح أو الفشل في هذه الدراسة.

الفصل الأول

علم السرد والمسرح

منذ ظهور العدد رقم ٨ من مجلة Communication ، منذ أكثر من ربع قرن (فى عام ١٩٦٦)، نقطة إنطلاق العديد من النظريات والمشاريع، حقق علم السرد مستوى من التطور يحسد عليه، ومع ذلك لم يستطع أن يتمكن من إقصاء وجود عناصر مهمة من الجدل^٢ . وهكذا نجد أن البحث عن سيطرة نوعية على النظام تحول إلى عبء خيالى للغاية بالنسبة لهؤلاء النقاد الذين انطلقوا منقبين عبر تلك الطرق المتشابهة، وفى النهاية أدت تلك الصعوبة إلى انشقاق علم القص إلى فرعين أحدهما غير واضح، وهما ما ساعالجهما الآن.

ومروراً على تمييز أرسطو بين الملحمة والدراما، نجد أن بول ريكور Pual Ricoeur يتحرك، عند تحليل ثنائية المحاكاة-الأسطورة mimesis-mythos، فى أطر واسعة ومعقدة إننا لا نصف السرد "بالطريقة"، أى موقف المؤلف تجاه "الموضوع" حيث إننا نطلق على السرد ما دعاه أرسطو بالضبط على "أسطورة"، أى تنظيم الأحداث" (١٩٨٣، ٦٣). يمكن الإشارة إلى ريكور Ricoeur هنا على أنه بطل سرد "موضوعى"، يقوم على تحليل المحتويات الروائية، على أنه نموذج رؤية حكاية مماثل "لطبقة شاملة" لكل تلك الصيغ المفهومة على أنها تمثيل حدث إذا قبلنا الحدث البسيط بأن نوعية السردية narratividad تكمن فى حضور

٢- استخدم لفظ علم القص narratología لأول مرة فى "قواعد الديكامرون" لتزفيتان تاوروف (١٩٦٩). ينظر إلى أعمال بريتس (١٩٨٢)، وسيغرى (١٩٨٤) أو بال (١٩٨٠، ١٩٩٠)، وهم يقبلون هذه التسمية على أساس إشارة جيتهت (١٩٧٢، ١٩٨٢، ١٢).

حكاية، فى سلسلة من الأحداث، وإذا لا يمكن نفي أنها تقص حكاية فى كل عمل درامى، يُفهم أيضاً أن المسرح مثل السينما أو مجلات المسلسلات المصورة، قادر على نوع من التحليل شبيه بالذى تتعرض له الرواية، لديه الاهتمام، مثلاً، باكتشاف بنى الحدث أو بتحديد زمانية القصة: "من وجهة نظر المشاهد، (...) يقدم المسرح، فى أغلب الحالات، حكاية *fabula* يمكن تلخيصها إلى قصة *relato*. وهذه الحكاية تملك كل خصائص مجموعة الدوافع ذات المنطق الخاص، بحيث أن تحليل القصة يكون ممكناً، بشرط قيام العمل على قصة معاد بناؤها كتمودج روائى نظرى" (بافيس، ١٩٨٢، ١، ٢٦).^٢ والتنظيم الروائى الكامن فى الشكل الحوارى الخاص بالمسرح يخضع حينئذ لمبادئ مماثلة لتلك التى تعمل فى أى قصة، بينما البنية السطحية للدراما تجمع الملامح المخصصة للنوع الدرامى.

وفى طرف نقيض نجد أن جيرار جانيت Gérard Genette لا يمتد فى وجود محتويات روائية، بل فقط فى أهلية طريقة تمثيله، ويحذر من الخطر الذى قد يولده هذا الانحراف الكتائى (*glissement métonymique*) انطلاقاً من شكل مقلص -سرد حكاية، "سرد كخطاب (تدوروف، ١٩٦٦) أو "سرد محكى" (بريمون، ١٩٧٢، ١٠٢)- إلى محتوى غير مميز-حكاية مسرودة، "سرد كحكاية" أو "سرد محكى" ... (١٩٨٢، ١٢). والطريقة والموضوع هما اللفظان اللذان أقيم عليهما الجدل (ماثيو-كولاس، ١٩٨٦).

٢- يدرس ثيزر سيجرى Cestre Segre العلاقات بين النصوص الروائية والدرامية ... موقف وليك ووارين فى هذا الصدد هم، فهما يتحدثان عن بنية روائية تحت تسمية "عقدة" للعمل المسرحى، وللقصة القصيرة أو الرواية (١٩٧١، ٢٠٢-٢٠٣) أو موقف سيجرى (١٩٨٤، ٢-١٤) ويال (١٩٩٠-١٦) اللذان يريان أن السرد والمسرح يتشابهان فى أن كليهما يمران عن سلسلة من الأحداث القائمة على علاقة سببية بحتة. ويرى جاك دييوا وفريته (١٩٨٢، ١٧١ والثالية)، أن الخطاب المسرحى ليس إلا امتداداً للخطاب الروائى.

يبدو أن التاريخ يعطى الحق، جزئياً، إلى جانبتي في هذه المواجهة الجدلية. فمنذ القدم والمواجهة الشرعية بين الجانب الروائي من الخطاب والمحاكاة diégesis y mimesis، الملحمية والدرامية، "الحكى" و"العرض"، رواية ومسرح، كانت إحدى قواعد انشعرية الفرية، ومع ذلك فإن الشككين مارسا تبادلأ غير محدود للأشخاص، والنطاقات والعمليات، والقص الشفهي لحكاية كان يحتاج إلى لعبة مسرحية ما في عملية تحويل درامى كانت تحتاج إلى الإيماءات والمواقف والملابس^٤. وفي اتجاه معاكس استمرت الدراما، بشكل متنام في القرن الأخير، العديد من تقنيات الرواية، مثل تقنية "الاسترجاع" flash-back، التركيب، التبئير، أو كالمساردين عندما يتحدثون خارج أو يتواجدون على خشبة المسرح^٥.

لهذا يجب اعتبار هذه الدراسة، نظراً لطابعها "السيميوطيقى المتحول"^{*}، ضمن نظام يمكن أن يطلق عليه "علم السرد المقارن" (جوست، ١٩٨٨)، نظراً لأنها تعالج جانباً حدودياً، المصادر في المسرح، في وسط الطريق بين نوعين في تناضح مستمر، ومن الفريب أننا نندمج في عالم الدراسات الروائية، محاولين الاستفادة من اكتشافاتها، دون التخلي عن أن يكون هدف دراسة أولية ومباشرة

٤- انظر إلى هانوى، موشون وسازاك (١٩٨١): جنيف كالام-غريول (١٩٨٢) أو يوسف رشيد حداد (١٩٨٢).

٥- لفظة "دراما" يستخدم هنا في معناه العام، ليمتد كل نوع من النصوص الدرامية دون خصوصية شكلية أو موضوعية (سيانغ، ١٩٩١، ٢١).

* intersemiotica بمعنى علم العلامات المتداخلة فيما بينها حين تمولها أو بسبب تحولها من جنس أدبي لآخر مفاير، أو من حالة كلامية لأخرى غير كلامية في مجال المسرح (المراجع).

أعمال درامية^٦ . ويمكن حينئذ التماس العذر عند التطرق إلى صيغة "مختلطة" في الكثير من الجوانب، اللجوء أيضاً إلى مفاهيم وألفاظ خاصة بعلامات الدرامات^٧ .

كل هذا يعنى، بوضوح، أننا انطلقنا في هذه الدراسة من مبدأ أن علامات المسرح جزء مكمل للنظام السردى. فلنتأمل عنوان الكتاب "السارد في المسرح" وسنرى هروياً مقصوداً من المشكلة المعروضة في السطور السابقة. هذا يعنى أننا لا أزمع استفاد ظاهرة معقدة وواسعة مثل السرد في مجال الدراما، بل أشير فقط إلى شخص منتشر في المسرح المعاصر؛ وللانتهاء من هذه المسألة، حسب سكولز وكيلوغ، فإن المسرحيات التي تم تحليلها هنا تقدم شرطين مسبقين للجنس الروائى، "وجود حكاية وسارد للحكاية" (١٩٦٦، ٤).

إننى أعى المخاطرة الكامنة، لعدم التطرق إلى جوانب درامية معقولة وخاصة، تلك التي تتعلق في نهاية المطاف بهذه الميزات المرضية التي أطلق عليها

٦- يجب الإشارة هنا إلى أن هذه الدراسة تتبع خطى كتاب إيفليسياس فيغوو حيث نقرأ فيه: "إن فرض صيغ جديدة لهيكلة المسرح المعاصر يؤدي بالضرورة في نقده إلى استخدام ألفاظ ومفاهيم مجسدة، قادرة على الحفاظ على ما هو خاص" (١٩٨٢، ٣٩٤). والألفاظ التي استخدمها جديدة وموقفة في تطبيقها على الجنس المسرحى.

٧- وبالفعل فإن السرد والدراما يمكن أن يكون لهما أصل روائى مشترك إذا قبلنا أن "الأدب يبدأ بسرد حكاية (كوستلر ١٩٦٨، ٢٣٧).

”مسرحية“ *teatralidad*^٨ . في هذا السياق يجب أن أشير إلى أن هذه الدراسة تتحرك في ”دائرة الإنسان“، وهدفها بالتحديد هو تحليل طبقة من الأشخاص وعليه فإن الرموز الخاصة بـ ”دائرة الموضوع“ ستُعالج فقط عندما تكون مرتبطة بحضور سارد على خشبة المسرح^٩ .

”السرد، على عكس المسرح، يقوم بالكامل على اللغة“ (فريش، ١٩٤٩، ٤٢). فلتكن كلمات الكاتب المسرحي ماكس فريش مفيدة في إبراز الأهمية الجلية والغريبة للغة (المرض أو المعروض)، وكذلك، لم لا، للخيال، في هذه الشكل القريب للمسرح مع سارد. إذا كان الشخص في المسرح دائماً ”إنسان يتكلم“ (دورينمات، ١٩٧٠، ٥٤)، إذا كان خلف حضوره تختفي دائماً حكاية افتراضية، فلم يبق سوى أن نقول، مع تدوروف: ”إننا في مملكة أشخاص-الحكاية“ (١٩٧١، ٨٢).

٨- يمكن قبول أن القصة والدراما يتقاسمان مكوناً روائياً مشتركاً، على غرار ما يؤكدته المشار إليهم أعلاه بالإضافة إلى غريماس وكورتيس، وبشكل خاص كارمن بوييس نابيس عند نفيها قبول أن المسرح رغم أنه مكون من حكاية في بنية عميقة، فإن الفرق الوحيد بينهما يكمن في الشكل الحوارى الخاص بالبنية السطحية لدراما، وعلى عكس ذلك، هناك عوامل كثيرة، تتعلق بكل المرض، بالتمثيل، يجب أن تؤخذ في الاعتبار. كنص أدبي، لدى الدراما أشكال مشتركة مع القصة: إنه حكاية، يمشيها شخص، في زمن وفي فضاء، وتظهر عبر علامات لغوية. يمكن دراسة هذه العناصر بالشكل نفسه الذي تدرس فيه الرواية. ولكن يوجد في النص الدرامي جوانب أخرى لا يمكن أن ندركها سيميولوجية القصة“ (بوييس، ١٩٨٨، ١١-١٢).

٩- هذه الألفاظ تنتمي إلى بافيس، إذ يمين للمسرح هاتين الدائرتين من الملامات، تقومان على الإنسان والمشيء، في ”*personnage agissant*“ وفي ”*décor passif*“ (١٩٩٦، ٤٧).

يجب أن يظل واضحاً من البداية أن هذا التحليل اقتصر على المجال المقتصر للنص المكتوب لعمل مسرحي، المرحلة السابقة على عرضه. لا توجد رغبة في هذا الصدد في التنازل أمام "الإمبريالية النصية" (بافيس، ١٩٨٢، ٢٥) أو إحالة اللغة إلى العالم الخارجى logocentrismo وهو ما اتهم به النقد المسرحي في العديد من المناسبات: بعد قبول فكرة أن النص يخفى درجة من "الفاعلية المسرحية" (virtualidad escénica سيربييري، ١٩٧٨)، تعمل كتوع من النوتة^{١٠} الدرامية التي تضع علامات الإحالة لفرجة مستقبلية، أريد استخراج من القراءة كافة الموامل الضرورية كي يتمكن مخرج مفترض من إخراج كل عمل. "العرض هو قراءة للنص الدرامي، يقوم بها مخرج ذو أسلوب محدد، هو نفسه يمكنه تغييره في لحظة أخرى، لأنه يقرأ النص بطريقة أخرى، مقدماً تفسيراً جديداً، أو لأنه يتبع أسلوباً مسرحياً مختلفاً" (بويس نابيس، ١٩٨٨، ٢٠٧). وأمام تفسيرية عرض (أوروتيا، ١٩٧٥)، فإن النص المكتوب سابق الوجود ثابت ومستقر.

والدراسة الحالية تختزل إلى مرحلة إعداد درامي، ودون زعم أى ميزة أو زعم تفريدها، تبدو رغم ذلك المرحلة السابقة والشرعية لأى دعامة مشتركة لتلك التفسيرات التي تقام حول أى عمل مسرحي.

١٠- انظر باركو ويبرجيس: "كسيمفونية لا تتحقق إلا على يد أوركسترا، في مسرحية واحدة، كائنة في تقسيم النص المسرحي" (١٩٨٨، ٩). هذان المؤلفان يتعاملان مع "الشاهد العظيم". إننا نتعامل إذاً مع عوامل "غائبة" (دى مارينيس، ١٩٨٢، ٧٨-٧٩) تجبر على إعادة بناء أو تشكيل للعرض المعنى.

هل يعنى هذا، فيما يتعلق بمواجهة مشكلة المتلقى للفعل المسرحى، أنه يجب استخدام مفهوم القارئ، مستغنيين بالتحليل الحالى عن الوجود الأساسى للمشاهد؟ إنها لمسألة صعبة، أخشى ألا يكون قد قدم لها حل مرضٍ من وجهة النظر النظرية. ورغم أن الأفكار التالية ولدت من قراءة نص مكتوب، فهناك يتم الدفاع عن فكرة أن المتلقى الأخير لعمل درامى يجب أن يكون دائماً المشاهد. وعليه فإنه عندما يشار فى الصفحات التالية إلى هذا المفهوم للشروع فى هذه الدراسة وصموماتها مثل التحديد أو المسافة، فإننى أشير إلى الجمهور الذى يذهب كل ليلة إلى القاعة مما يفرح أصحاب المسارح، وهى عملية معقدة متغيرة، يبدو أنها خرجت عن الطوع بسبب تجانسها، إلى مرسل إليه مجرد، أو حسب ميكيل ريفاتير، إلى نوع من "المشاهد العظيم" archispectador، كائن افتراضى فى كل الحالات، غير موجود سوى على مستوى البناء الفكرى، الخيالى، وبالتأكيد وسيلى نابع من النص نفسه، ويفترض له حد أدنى من الصلاحية فى فهم ما يدور على الخشبة^{١١}. ولاتحة المشاهد العظيم archispectador، حسب ما يفهم هنا، ليس غريباً عن الأعراف المسرحية، نظراً لأنه قبل المشاركة فى عقد ضمنى يقوم على أساس ما أسماه كوليردج "willing suspension of disbelief"^{١٢}.

١١- للاطلاع على قارئ له صلاحية، قارئ تاريخى أو كامن، انظر كولر (١٩٧٥، ١١٨) وأدمز (١٩٨٥، ٢٧ والتالية).

١٢- يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أن الحوار المسرحى "مصطنع"، خيالٌ مطلق، نظراً لأنه وراء خطاب الأشخاص تحقّق لعبة تمثيل، لاتحة خيال تقضى على أى أثر للفعل الفائى الاعتيادى فى أى معادنة.

وخلال قرن من التجريب المتواصل يصبح بلا جدوى بدء أى دراسة فى مجال الدراما دون محاولة توضيح المفهوم الأساسى للتقاليد convenciones المسرحية.

وبالطريقة نفسها تبرز ألياً اتفاقيات اجتماعية، تقوم على الوفاق العام، تنتهى إلى الإحلال محل الاتفاقيات القديمة، الباطلة، فكل من يقوم على اتفاقيات يتقاسمها المبدع والجمهور، تتغير كثيراً مع مرور الزمن. وهذه الحركة الدائمة بحثاً عن الأصالة المفقودة تتحول إلى المحرك الرئيسى لتاريخ الفن: وعليه فإن "فناناً يتخلى عن عرف فقط فى حالة اعتناقه أو إبداعه آخر، وهو ما يمثل القاعدة الأساسية للاتصال" (ويليامز، ١٩٧٥، ١٢). والاستخدام المحقر للفظ "تقليدى" convencional، على أساس أنه شئىء عفا عليه الزمن، يأتى من المفهوم الرومانسى الذى كان "يدافع بقوة على حق الفنان فى الاختلاف، عندما يبدو له مناسباً، مع القواعد الموضوعية من قبل آخرين فى ممارسة فنه" (نفسه).

ومثلما يحدث فى أنواع أخرى من النشاط الاجتماعى، يُطلب من الأشخاص الملتزمين فى تمثيل أن يتبعوا تصرفاً خاصاً للغاية، وهى داخل الفضاء المادى للمسرح، كما رأينا، يجب أن يكون مسبقاً وفاق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الخاصة بالمسرح (بافيس، ١٩٨٣) ١٢. والحدث السحرى للإخراج يضع بين مرسلين (مؤلفون، مخرجون

١٢- نذكر أن، مع ديمارسى، "المسرح فن الرمز، فن المرف" (١٩٧٣، ٣٦٦)، وهو ما يطالب المشاهد بجهد لحل شفرة مختلف اللغات المسرحية. المعرفة، لعامة القواعد يأتى باستخدام لغة صناعية، تقوم على الاقتصاد الذى يسمح بمصدر معلومات معروف مسبقاً هذا بالإضافة إلى أن الأعراف قدرة أو مهارة مكتسبة: تكتسب طوعياً بالخبرة، عبر عادة، تصب عادة فى الروتين: من خلال الملاحظة المهمة بما يفعله آخرون وما ينتظر آخرون أن يحدث. والأعراف التى تحكم المسرح، رغم أنها قد تكون قد كتبت فى لحظة من التاريخ، يمكن فقط أن تفهم من خلال عملية كاملة فى التماس، أى من خلال مساعدة عروض درامية.

عرض، ممثلون) وممثلتين (قارئ أو جمهور) عقداً ثنائياً سيحدد فهم العرض على أساس بناء مسبق préconstruif فكرياً وثقافياً (أبرسفيلد، ١٩٨١، ٣٠٥). ومع ذلك يظل واضحاً حضور عناصر لهجية محددة مولدة للتوتر لأن المشاهد، من ناحية، ينتظر أن تتماشى المسرحية مع القواعد المتبعة، بحيث لا يصبح فهمه للنص معقداً، ولأن المؤلف، من ناحية أخرى، يمكن أن يحاول من خلال قته انتهاك القواعد المألوفة (زمن، فضاء، ملابس، إلخ.) ويعد إلى أكثر من هذا. ينشأ النزاع فقط عندما ما يفترضه المشاهد والتجديد لا يلتقيان إطلاقاً، وعندما هذا التناظر يجبر المشاهد على بذل جهد تفسيري كبير. وفي هذه الحالة فإن الاتفاق يكون قد تم التخلي عنه ولهذا حدث تجديد، تغيير في قياس الأعراف^{١٤}.

ونظراً لأن التقاليد الدرامية تعتمد على اتفاق ضمنى، كامن، سيفهم بسهولة وهو أن الطريق المؤدى إلى تحويلها ليس دقيقاً دائماً، وبالفعل ليس هناك خط فاصل واضح يسمح بتوضيح متى تقوم تقنية مسرحية بإثارة استغراب الجمهور، يمكن أن يعدها "متكلفة" و"طبيعية قليلاً". ومتى يثير تجريب مسرحي ثورى المديح الأكثر قوة، إن لم يكن الامتثال الأكثر سذاجة.

١٤- المقابلة بين تقليد وتجديد لا تغتفل كثيراً عن المقابلة التي وضعها الشكليون الروس بين إضفاء التلقائية وعدمها . automatización - desautomatización انظر فوكيما (١٩٨٩). عملية التغير هذه هي الأعراف شرحها جوس كتوالى آفاق من الآمال: قراءة عمل أدبي يثير ذكريات أشياء تمت قراءتها من قبل، تضع أنشأى في موقف عاطفى معقد، وفي البداية تدعو إلى الأمل فيما يتعلق بالوسيلة والهدف اللذين يمكن أن يتبعهما القارئ أو يتعد عنهما، الحياد عن توجهه أو إقصائه سخرية (...). والنص الجديد يثير لدى القارئ (المستمع) أفق الانتظار الذى تعود عليه في الصفحات السابقة وقواعد اللعبة التي يمكن أن تتوعد وتصح وتعدل أو يعاد إنتاجها فقط (١٩٨٦، ١٧١، مشار إليه من قبل بافيس، ١٩٨٠، ١٧١).

يحاول راييموند ويليامز Raymond Williams، بالتعبير، وصف تعبيري بنية إحساس "باستمرار الخبرة من عمل خاص، ومن خلال شكله الخاص، حتى الاعتراف به كصيفة عامة، وبعد العلاقة بين هذا الشكل العام وحقبة" (١٩٧٥، ١٨)، وبكلمات أخرى، مجموع الأعراف والأشكال الجديدة المقبولة "عادةً كاككتشاف شخصي، وبعد كمجموع اكتشافات شخصية، وأخيراً كطريقة أداء لجيل كامل" (١٩٧٨، ٢١). على أية حال وكما يشير وليامز فإن بعض المؤلفين ذوى القريحة المعترف بها تمتعوا على مدى التاريخ الأدبي بميزة إدراج اسمائهم داخل أقلية مختارة تمكنت من القطيعة مع التقليد "بتمديد المفاهيم القديمة وإدخال أخرى جديدة" (١٩٧٨، ١٦)، دون الوقوع من أجله في "الفراشة" أو "الاستمرارية الشكلية" التي تنتهى إلى تدمير نفسها. والإسهام المبقرى لأعمالهم ستثير حينئذ وضع بنية إحساس أوسع وتمزق البنية السابقة، وتاريخ الفن الدرامى يعكس هذا الصراع الخالد بين الأعراف العامة والأعمال ذات الطبيعة الخاصة، والمعركة بين هذه المفاهيم وتلك الأقل قبولاً التي توصف بالفريدة^{١٥}، في هذا التفاعل القوى، تكون البداية على أساس تفرد لغوى عرضى idelecto spectacular، انحراف عن القاعدة، مشئت وعديم الاحترام أولاً، ليتحول بعد ذلك إلى نظامى، إلى أن يصل إلى القبول والاندماج فى مجموعة جديدة من الأعراف العامة^{١٦}.

١٥- هذا التمييز يدين لدى مارينس De Marinis

١٦- إذا تكررت هذه الانحرافات تتكرر، وهو ما يطلق عليه فيشر-ليشت "تفكك وخلق" شفرة جديدة، وهو ما يدخل فى حيز الملامات والقواعد (المصرفية والدلالية والتداولية) التي تسيطر على إنتاج الأعمال الفردية (الإخراج) وهى كامنة فى أعمال عديدة (١٩٨٩، ١٣١).

ليس هناك سوى القليل من كتاب المسرح، على غرار ما قيل من قبل، منفردين لرغبتهم القوية في تغيير جوانب جوهرية من الجنس الدرامي، في عملية تاريخية معقدة وغاية في الأهمية ساعالجها في الحال. في فجر هذا القرن ظهرت أصوات ضد احتكار الشفريات من النوع الطبيعى التى حسبها يجب أن يبدو كل عمل قدر الإمكان شبيهاً بما هو يومى (الوهم الاحالى) -المسرح كمرآة للحياة نفسها- ضد مسرح الجأدة -البوليفار-، ضد الأعمال المحكمة الصنع "Pièces bien faite"، حسب معيار العقلانى المرجح، ضد المسرح البرجوازى أو العام السائد فى المسرح الأوروبى^{١٧}. والنتيجة لم تكن أخرى سوى إعادة طرح محدد للحدث المسرحى. فموازنات المسرح الطبيعى، التى لديها، حسب دى مارينس (١٩٨٠، ١٣٥)، "الإخفاء الذاتى لأعرافها الخاصة، لتحلها محل إعادة إنتاج الشفريات الثقافية للحقبة، بهدف تقديم درجة أعلى من الاحتمالية للمشاهد، وهذه الموازنات تكسر بإدخال شخصية الراوى التى، كما سنرى، تؤثر على الجذور النوعية للدراما.

١٧- فرانيسكو رويث رامون (١٩٨١، ٢٠١) أطلق بمسرح عام على نوع الدراما والمؤلفين (بيمان، رويث دى إريارتى أو كالبو سوتيلو) الذين سجلوا نجاحاً في تلك الفترة، على المسرح الإسباني، و"مسرح الهرب البرجوازى" ب (فيريراس، ١٩٨٨، ٢٨): بناء أدبى معنى به، كوميدياً، غياب النقد، الطبقة البرجوازية كبطل، الملل فى الحبكة، والاكتفاء، هى بعض الميزات الخاصة بهذا المسرح العام الإسباني، وهو ما ثار عليه مؤلفون مثل بويرو وساسترى.

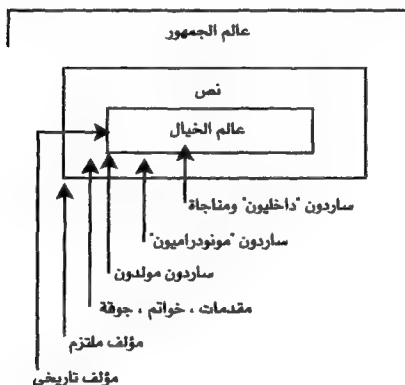
الفصل الثانى

**اقتراب أولى من السارد
فى المسرح: تعريف أولى**

قبل أن أواصل يجب أن أحدد بطريقة أكثر دقة مجال هذه الدراسة. ففي إطار مفهوم السارد في المسرح تدرج مجموعة واسعة ومتجانسة من المعاني صنفها ريتشاردسون (1988) Richardson، ٢٠٩-٢١٠، انظر رسم توضيحي رقم (١):

١- ساردون داخليون (internal narrators) هم هؤلاء الأشخاص الذين يحكون لأشخاص آخرين، كالمشاهد، ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة.

٢- ساردون "مونودراميون" (monodramatic narrators) كثير من الأعمال الدرامية تتطور، كنوع من "عرض النفس" "spectacle de Soi"،



رسم (١) ريتشاردسون (١٩٨٨) .

من خلال الحديث المنفرد، المونولوج، المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس "L'état d'âme"، أفكار، آراء أو تعليقات شخص يفترض فقط أو، في كل الأحوال، يتظاهر بالتوجه إلى أحد ليس موجوداً على خشبة. وتلفظ "مونودراما" مصدره واحد من أنواع المونولوجات التي وضعتها دوريت كوهن Dorit Cohn، المونولوج المستقل monólogo autónomo الذي طبقته أيضاً هذه المؤلفة على مسرح بيكيت "إنها صيغة لا توجد فيها حرب وجود داخل روح المنظرين، وقد توجد على الورق، وهي نادرة على خشبة المسرح" (١٩٨١، ٢٩٠). ورغم أن ريتشاردسون (١٩٨٨، ٢٠٢-٢٠٤) يقدم نماذج أخرى من بينتر أو ميللر، فإن المونودراما لهذا تمثيل أقصى في بعض أعمال صامويل بيكيت، مثل Play، وفيها يحكي ثلاثة أشخاص روايتهم عن الزنا، That Time، وفيها يسمع البطل في صمت صوته خارج السياق off، أو Ohio Improptu، قراءة لرواية في ضمير الغائب يرويها رجل لآخر^{١٨}.

فلنتوقف عند النوعين المذكورين. فقد تم الحديث عن التأليف المسرحي الكلاسيكي من الأبد، فبالفعل، سارد "récitant" عندما يقوم شخص، بطريقة عامة، في إطار حوار يبدأ قص الصراعات أو المواقف التي رغم أنها لا تؤثر على الحكاية الرئيسية لم تقع على خشبة المسرح. ومن أجل حل مشكلة إفصاح المجال في التمثيل لأحداث لا تحدث فيه، واحتراماً لقواعد الاحتمالية أو بسبب

١٨- انظر لاجلين (١٩٨٥) أو إساتسوف (١٩٩١).

الصعوبات الفنية، لا تحدث أمام المشاهد (معارك، مبارزات أو غرق)، في هذه الحالة يتم اللجوء منذ القدم إلى حلول ذكية مثل الـ "tiscopia مراقب فوق حائط أو برج يحكى للممثلين (وللجمهور) ما يحدث في الخارج" (كايسر Kayser، ١٩٦٨، ٢٥٨) في المنظر الخارجي extra-scena وأحلام أو رواية رسول يذهب ويجئ من الخشبة إلى مكان خارجي توسع أيضاً عالم خشبة المسرح، مخففاً عنها مواداً يمكنها، من ناحية أخرى، أن تحول التمثيل إلى شيء زائد. إننا في نهاية المطاف أمام لعبة مشهدية تقوم على المقابلة المجدية للغاية "داخل-خارج وحاضر-غائب" التي حللها بيريث غاييفو (١٩٧٥، ١٨٦). في الدراسة الحالية لن أعنى بهذا النوع من العمليات التي -باللجوء إلى التمثيل الذهني للمشاهد- تستدعى "عبر كلمات حدثاً لا يمثل قط على الخشبة" (شيرير Scherer، ١٩٨٦، ٢٢٦)، حسب المبدأ الذي عبر عنه راسين في "مقدمة لبريطاني" "لحكي الأشياء التي لا يمكن لها أن تتخذ واقعاً في الحدث: رواة "ما قبل الحكاية"، الممثلين في أشخاص يقفون تقريباً في هوامشها"، وشاة يستمعون البطل: رسل وسعاة يحكون ما يحدث خارج خشبة المسرح: "متحدثون رaisonneurs يقومون بدور الناطق بلسان آراء المؤلف: شخوص يقومون عبر خطابات "مستقلة" بتصريحات طويلة حول ما حدث دون أن يتمكن المشاهد من رؤيتهم. كما أننا لن نخصص اهتماماً كبيراً لدراسة النوع الثاني الذي أشار إليه ريتشاردسون، في تلك المونولوجات التي يقوم فيها شخص بالإعراب عن مشاعره بصوت عالٍ، في الوقت الذي يفوص في أقصى أعماق ضميره.

١٩- إننى أفهم "ما قبل الحكاية" أنها الأحداث التي تسبق على الخشبة "دورينات، ١٩٧٠، ٢٨: على سبيل المثال، "ما قبل الحكاية" في هاملت هي مقتل أبيه. ويرى دورينات أن ظهور هذا النوع من "الرسل" على الخشبة يحمل خطر إصابة الحدث الدرامي بالشلل بدرجة بالغة: "

كل هذه الاستخدامات، المنتشرة في المسرح الكلاسيكي^{٢٠} تظل ملخصة في الاقتباس التالي لجيرار، أوليه وريجو: "إن فعل المسرح يمكن أن يوضع في منظورات الافتراضية والاسترجاع: الحدث لا يظهر عادةً على خشبة في هذه الحالة، وحينئذ تحكى القصة الخيالية. والكلمة تحكى ما يحدث في ما هو لا يمثل وما هو متخيل بفضل قوتها على الاستدعاء. ودخول القصة المروية في المحاكاة يمارس تمثيل شخص يقوم بدور الحاكى" (١٩٧٨، ١٥٢).

ورغم أن ريتشاردسون يستخدم في تصنيفه هذين النوعين اللذين تحدثنا عنهما أعلاه فإن أول تصنيف له للساد كان أقل بكثير، وهو ما يرى في صفحات سابقة: "بالإشارة إلى سارد على خشبة. إننى لا أعنى الشخصيات التى تظهر لتحكى أفعالاً تحدث خارج الخشب - فالمواطنون غير المعروفين الذين ينشرون بكثرة مواد عرض في بداية مسرحية لشكسبير أو الرسول المصعوق الذى يخبر بالوفاة فى المأساة اليونانية. وعوضاً عن ذلك فإننى أعين المتحدث أو الوعى الذى يصوغ أو يحكى أو يولد أحداث شخصيات المسرحية-، غور Gower، المصدر المشكوك فيه ومقدمة مسرحية شكسبير بيريكليس، أو هنرى كار Henry Carr، النفسية الدرامية خلف Stoppard's Travesties (١٩٨٨-١٩٤٠).

٢٠- جيرو Guiraud (١٩٦٩) يحلل فى مسرحية "فيدرا" لراسين الوظيفة الأخيارية لبعض الخطابات التى تقدم، على لسان الأشخاص، للمشاهد هذا "الأحد الأدنى اللازم" (١٥٢) حول ما حدث خارج ما يراه. واللجوء إلى قيام شخص حاضر مسرحياً يحكى ما يراه، وبه يتم توسيع إطار الحدث ويدخل أشخاص خشبة المسرح وظيفياً ليسوا حاضرين جسدياً (ديث بوركى، ١٩٨٥، ٦٢) يقدم أيضاً أمثلة كثيرة من العصر الذهبي فى الأدب الإسباني.

ومما سبق يستنتج أن اهتمامه بهذه الظاهرة المسرحية، مثلما سيكون اهتمامى، يتمحور فى النوعين ٢ و ٤ اللذين سألتهما الآن^{٢١} .

٢- ساردون مقدمون (ساردون إطار). شخوص يظنون، فى المقدمات أو الخواتم، خارج العالم الخيالى للعمل لمناقشة تفاصيلهم، منذ البداية أو النهاية. ومن بين وظائفهم توجد وظيفة وضع الحدود أو الأطر (لوتمان Lotman، ١٩٨٢، الفصل الثامن)، وهى معتمدة فى بعض الأحيان بإحالة سلطة مشرعة (الله أو المؤلف) تضمن وتبرر بداية العمل^{٢٢} .

إنها ظاهرة أخرى متاخمة سنعالجها هنا: التقليد المجازى "للعرض" (exposition)، الذى يتلقى المشاهد من خلاله معلومات عن كيف يفهم ما سوف يُقدم فى الحال على الخشبة، بحيث أن إتفاق مسبق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الخاصة للمشاهد، اتفاق معهود يتحكم فى تطور العرض المسرحى^{٢٣} .

٢١- إن إدراج أى نموذج لسارد كان قد لفت النظر عنه مسبقاً ليس العنصر المتناقض الوحيد فى مقال ريشاردسون. وهكذا، كخامس نوع من السارد، توجد شخصية مؤلف ضمنى (implied author)، وكفى، شخصية المؤلف التاريخى، الشخص المتعلق بالسيرة الذى يكتب النص. ولكن من الواضح، وحتى فى حالة احتمال هذا الحضور فى الاتصال المسرحى، فإن هذين النوعين لا يمكن أن يؤخذا فى الاعتبار، فى أى حال من الأحوال، فى إطار مجموع الرواة.

٢٢- فى لوبي أجيرى Lope Aguirre (١٩٤٢) ، على سبيل المثال. تورينتى Torrente يستخدم، على غرار ما فعل فى "الزواج الخادع" (١٩٣٩)، على سبيل المثال، نجد حضور "Fraute"، إحلالاً للمؤلف، يلج على الطابع التاريخى لما يمثل، وفى الوقت نفسه بالطبيعة المسرحية للعمل كخلق خيالى: "يرى المؤلف أن من الضرورى أن تتحول كلمته إلى التمثيل (...)"

٢٣- هذا اتفاق ضمنى..

التقاليد "المجازية" في المسرح تتحكم في التصرف بين الممثلين والجمهور :
إنها تتولى وضع التقسيم الملائم بين الخيال في المسرح وعالم الواقع الاجتماعي،
وبشكل خاص، تتدخل بشكل حاسم في حدث أن الرسالة المسرحية تُحل شفرتها
ويُعاد حل شفرتها بشكل سليم من قبل المشاهد: "إنها المعاني التي يُقنع الجمهور
من خلالها بقبول الشخصيات والمواقف ذات الصلاحية العابرة والمتاخمة
للمسرح" (نفسه). ولهذا فضلت إلام Elam (١٩٨٠، ٩٠) أن يطلق "تقديمية
presentacionales" على هذا النوع من الأعراف، لأنها تؤثر بشكل خاص على
تحديد المسرح أمام الحياة اليومية. وبالفعل، منذ المصور الوسطى، فإن كتاب
المسرح يواجهون مشكلة فصل المسرح عن العالم المعادى الذي يحيط بهم، تحديد
العمل كعمل، العرض كعرض. بين التقاليد المستخدمة تدرج المقدمات والخواتم،
المسرح في المسرح، التناجي los apartes وطرق أخرى للتوجه مباشرة إلى
الجمهور هي، في حالة الراوى، تلتفت الانتباه إلى الطابع الدرامي للعمل.

هذه التقاليد العرضية لها علاقة، بلا شك، مع السارد في المسرح، كما يفهم
هنا. ومع ذلك جرى أن نشير إلى شخصية "مقدم" (presenter) مجهول يشير
من المقدمة حدود الخيال، كي يدخل بعد ذلك العمل مع وصف مفصل من
الحبكة، ليس مساوياً دائماً لوصف سارد، لسببين مكملين: أولاً: لأنه داخل بنية
عمل، يظل تدخله، على خلاف السارد، شبه مبعدة دائماً، مبعدة كاملاً عن
مجموع يتطور بحرية، بعيد عن أى وسيط، ولأن وظيفته، محددة بالفضاء
المنفصل والمقلص من مقدمة أو خاتمة، ليس لها بالضرورة أن تكون وظيفة إنتاج

نوع من التأمل في الحدث الدرامي، مثلما يحدث دائماً مع ظهور سارد على خشبة المسرح، بل يمكن أن يكون العكس، حسب ما تول به إلام: "Elam في الواقع يعني تأكيد الإطار بواسطة لفت النظر إلى سهولة التمثيل" (١٩٨٠، ٩٠). يتحدث لوثنان Luzan، في ١٧٢٧، في كتابه "الشاعرية" عن صنعة المقدمات "المخفية" التي من شأنها أن تسمح بتقديم أخبار إلى الجمهور عن ظرف ووظيفة أشخاص الدراما، كاشفةً هكذا عن خداع التمثيل (١٩٧٧، ٥٢٤٣-٥٢٤٤). وكنموذج مقدمة "صناعية" يمكن أن تكون مسرحية شكسبير ترويض النمرة (انظر أيضاً، إليس-فريمور، ١٩٦٤، ويليسون، ١٩٨٤) رغم أن هذا الطريق يمكن مراجعته في أيامنا^{٢٤}.

٣- ساردون توليديون (generative narrators) شخص ما، على خلاف التصنيفات السابقة، يخلق، يولد عبر خطاب عالمياً درامياً يسكنه أشخاص آخرون في ظرف مختلف "كائنياً". وهذا هو النوع الذي يهمني أكثر. في بحث ريادي، منسى في المراجع التي تناولها ريتشاردسون، أبرز إدوارد جرووف Edward Groff، الظاهرة التي - في الوقت نفسه قصة هنري جيمس أو جيمس جويس، كان يعتمد عن "الراحة" السهلة التي تم الحصول عليها من استخدام العلم بكل شيء روائي لمواجهة إبداع "أعمال دراما ذاتية"، وفيها تقف وجهة النظر في

٢٤- يمكن أن نفكر في مقدمة إليسيو Alesio الحديثة للغاية وهي لإيجناثيو جارتيا ماي وكورسها يتولى مهمة واضحة وهي إثارة اهتمام المشاهد بخلق جو من الخيال الدرامي: "إغلقوا، إغلقوا الميول! أؤمنوا... أو لا تؤمنوا. احلموا. ومن جانب مسرحنا الفقير، استمدوا للسفر..." (١٩).

الضمير الجامع أحياناً لواحد أو لأكثر من شخص- كانت الدراما الحديثة تجربتها أيضاً في ارتياد "عقول الشخص في الإطار المسرحي، لوضع وجهة نظر محددة داخل ضمير واحد أو أكثر من الشخصيات، أو وضع حكاية درامية في فم سارد يمكنه أو لا يمكنه أن يتورط في أحداث المسرحية" (١٩٥٩، ٢٧٠، انظر أيضاً باركر، ١٩٦٦، ١٥٧). و"الموضوعية" العصماء للجنس المسرحي كانت تلقى بشكل ما في أعمال، مثل "موت مسافر"، كانت تفرض على الفعل وجهة نظر محددة، مقلصة. وفي المسرح، مثلما في الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين، على الخشبة، يحكون للمشاهد الأحداث التي سيرامها ممثلة، بحيث إن التمثيل يكون فقط قصاً لما رآه السارد أو يرغب في أن يجعلنا نعتقد أنه رآه^{٢٥}.

لا يجب أن ننسى أيضاً أن اللجوء إلى سارد على الخشبة يلزم فرض شكل وحيد للصوت، والقدرة الروائية العظيمة للمونولوج -بلا شك أحد أسباب ميل الدراما المعاصرة إلى الابتعاد عن الحوار- كانت قد أبرزت في العديد من المناسبات. ديبورا آر. جيس Deborah R. Geis تذكر كيف أنه من السهل عبر المونولوج للكاتب المسرحي "فك"، تجزئة أو تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة إلى أشكال زمنية أخرى. ومرسل مونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، على تجميده، على التحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، واضحاً في المقدمة مفهوم الوقت من قبل السارد، والمونولوج يسمح بسيولة روائية أكبر

٢٥- يجب أن نأخذ في الاعتبار هذا الاقتراب الأولي من مفهوم السارد قريب من مفهوم جروف.

تبحث عن تخطي "الحدود النفسية للفضاء المسرحي" (جيس، ١٩٩٣، ١١) ويثير على المسرح حضور منظور وحيد أو وجهة نظر، لا تتردد جيس في وصفها "بالمؤلفية" *autorial*، "خاصةً إذا ما هو أو هي لعبت دور السارد" (١٩٩٣، ١٣). وتضيف أن المرجعية *autoridad* التي تسهم في التلاعب برأى الجمهور، في توجيه نشاطه لإعطاء معنى لما يشاهده.

في هذه الدراسة سيتم الحديث عن "سارد" في حين أن ما يحدث على خشبة "تمثيل درامي" للحكي الذي يضمهم من سارد، وسيكون سارداً ذلك الشخص الذي يتولى قص ما يرى المشاهدون أنه يحدث على الخشبة: شخص وظيفته بكل بساطة هي سرد حكاية، مع خصوصية الخطاب الشفهي للأحداث (جنيت Genette، ١٩٦٩، ٤٩، ١٩٧٢، ٧١-٧٦) مترجم، في عملية "سمطقة" *transmitionización*، لشفرة شفوية إلى أخرى سمعية بصرية. والسارد يقوم بدور رئيس شمائر العرض، وظيفته هي عرض عمل مسرحي حيث يستمتع الأشخاص بدور المذيعين، دون أن يكونوا في الواقع ناقلين *enunciadores* لرسالتهم الذاتية (دوكرو Ducrot، ١٩٨٤). وإجمالاً فإن السارد سيقدم نطق الشخص على أنه من إبداعه الشخصي، مهما كانت ضالة طبيعة مداخلاته.

خارج العالم الخيالي لما هو ممثل، أو، على وجه الدقة، بخلق مستوى آخر ضمنه، فإن السارد يشرح ويفسر، "يشرح العمل، يفسر العرض، يدبر الأشخاص الآخرين على خشبة المسرح". و"الخيال الدرامي" *la ilusión dramática*، القائم

على فعل مقدم مباشرة إلى الجمهور، دون وساطة المؤلف، يظل بهذا الشكل "متضرراً" لظهور شخص يقوم بدور مشابه لدور الراوى فى الرواية: من خلال تعليقاته، تلخيصاته، تحولاته، سيجد المشاهد نفسه وسط صعوبة تحديد ما إذا كان يتكلم شخص فقط أو ما إذا كانت، على العكس، كلماته تنقل إلى الخشبة خطاب المؤلف نفسه. وفى هذه المجموعة تضم تشكيلة واسعة من الساردین تشمل ابتداءً من المبدعين المميزين، الآلهة المخفيين الذين يسمح لهم "علمهم الواسع" معرفة ما لا يمكن معرفته بالتحديد عبر الوسائل الطبيعية" (بوٲ Booth، ١٩٧٨، ١٤١) حتى الأشخاص ذوى المعرفة المحدودة، المبدعين عن حكيها فى الزمن و/أو فى الفضاء، الذين ينظرون إلى الخلف لإطلاق العنان للذكريات.

ومقابلة ببنيفيستی Benveniste بين نوعين من الكلام enunciación يفيد فى تمييز الظاهرة المدروسة بشكل أفضل، الخطاب المسرحى بسارد، أمام نماذج اعتيادية أكثر^{٣١}. ويرى اللغوى الفرنسى أن الخطاب هو "كل كلام يفرض وجود متحدث وسامع، ولدى الأول نية التأثير على الآخر بأى شكل" (١٩٦٦، ٢٤١). وعلى عكس ذلك فإن بنفينيستی يعرف الحكاية "على أنها طريقة كلام تستبعد كل شكل لغوى يتعلق بالسيرة الذاتية" (١٩٦٦، ٢٢٩): مؤرخ صارم سيتحول فى هذه الحالة إلى سرد أحداث من الماضى فى صيغة الغائب. والمسرح عادةً ليس

٢٦- لمعرفة طرح أحدث لموضوع الكلام، انظر مانجينو Mainigneau (١٩٧٦، ١٥٠-١٥١) الذى أخذ منه كثيراً من الأفكار المطبقة فى هذا الفصل وسيرفونى Cervoni (١٩٨٧) الذى يدرج نقداً لأفكار بينفينيستی.

"تاريخاً" عملاً بالمعنى الذى وضعه بنفيسيت، بل هو "تقدم حركى لتقاطع فصول الخطاب" (سيربييرى، ١٩٨١، ١٥٦). واستخدام سارد، خاصةً فى شكله المحض، يحول الخطاب المسرحى إلى تاريخى أو، بالأحرى، يقلص طابع الخطاب إلى كلمته الذاتية ويحيل خطاب التاريخ إلى ما يقوله فيه^٧. إنها "عملية السرد المسرحى داخل الفعل الدرامى"^{*} "diegesización de la enunciación" (بافيس، ١٩٨٢، ١١٩)، "كلام مبين" "enunciación enunciada" أى أن خطاب الأشخاص يبقى مؤطراً كمنتج، كمحتوى (تاريخ أو حكاية) لعملية خطابية سابقة محققة من قبل جهة أخرى، مرئية فى هذه الحالة. إننا، على أية حال، أمام نوع خاص من الفن الدرامى يقر بأنه نظام صناعى، يمرض كمنتج خيال، وجلى أن كافة الأشخاص سوف يواصلون استعمال تلك الضمائر الخاصة بالخطاب (أنا، أنت، الآن، هنا)، ولكن يظل فى المشاهد الوعى الواضح بأنه عبارة عن خطاب تم التعامل معه من قبل جهة متميزة، من توالى أشياء كلام هى فى نهاية الأمر ليست أكثر من جملة لا يحدث شىء على الخشبة كما لو لم يكن هناك وجود لشخصية السارد الذى يسيطر على كل شىء فى حياته.

٧٧- تتناقض ظاهر: بنفيسيتى، فى الإشارة إلى التاريخ يقول: "الحق يقال إنه لا يوجد حينئذ أكثر من السارد" وتودروف، فى معالجة الصوت الروائى، يؤكد: "لا يوجد سرد بلا سارد". ولكن بنفيسيتى عندما يعرف التاريخ يلزم الحذر عند الكتابة: "لا أحد يتكلم هنا. فالأحداث تحكى نفسها". إلا أن الأحداث لا "يمكن" أن تحكى نفسها، ويبدو أن لا أحد يتكلم فى التاريخ، ولكن يتكلم أحد بالطبع. من الواضح أنه لا يوجد سارد فى التاريخ على غرار ما خلف التاريخ يوجد سارد" (غارثيا بارتيغوتس، ١٩٨١، ٤١-٤٥).

^{*} نعتقد أن هذه هى أقرب ترجمة لما ينكره بافيس بهذا الصدد فى قاموسه (الترجم).

مشكلة السارد، حسب ما سيتم تحليلها هنا، تشير أساساً إلى ما يطلق عليه جنيت Genette (١٩٧٢، ٢٠٢) صوت. هناك شيء آخر وهو الطريقة، أى تحرى الشخص الذى يتم على أساس وجهة نظره تنظيم بنية كل عمل، معرفة من يرى وعبر من نرى، وكى يمكننا الحديث مثلما فعل جنيت (١٩٧٢، ٢٠٦)، من تحديد البؤرة focalización، ليس ضرورياً وجود سارد على خشبة المسرح، رغم أنه عندما يحدث هذا الحضور، فإن الخطاب المروى سيكون عادةً مسلطاً عليه الضوء عبر شخصيته^{٢٨}. والرؤية من الخارج focalización externa، وهى معتادة فى المسرح، تميل إلى تمثيل الخواص الممكن ملاحظتها مادياً فى الأشخاص، فى فضاء، فى فعل أو عدة أفعال، وإن كان ذلك لمرات قليلة فى حالتها المحضنة. وعدم تحيز الجنس الدرامى ظاهرى أكثر منه حقيقى، إذا ما أخذ فى الاعتبار قدرة النصوص المسرحية لتقليص حرية المتلقى، وفرض وجهة نظر عليه، والتلاعب بتلقيه (باركو وبورجيس، ١٩٨٨، ٨٧). فى المسرح "سرد مُبَار" récit focalisé لا يتطلب حتى تنفيذ الفعل الشفهى للسارد^{٢٩}. عندما يستخدم سارد قدرة معرفة غير محدودة، عندما يسيطر على مشهد، إذا صح القول، بطريقة فاطر عالاه المروى، فإنه سيتحرر من الرؤية الكلية العلم focalización omnisciente : وهى حالة "ملقن مدينتنا" أو "مفنى الدائرة".

٢٨- استخدم برووكس Brooks وهيلمان Heilman للمسرح صنف البؤرة focus، ظاهرة "توجيه انتباه القراء أولاً: إلى شخص، إلى موقف، أو إلى مفهوم، وتبعية اهتمامات أخرى فى المركز" (١٩٤٥، ٤٨). يشير غروف إلى ثلاثة طرق لنقل/فرض وجهة نظر: تتابع الأحلام (حلم، حسب سترينجويرغ)، تمثيل إيماثى لحالات العقل وسارد درامى.
٢٩- انظر تمليق سوزان غ. بولانسكى عن بويرو... (١٩٨٨، ٢١٥).

فى عدد كبير من أعمال بويرو Buero، تفرض وجهة نظر واحدة أو أكثر من الأشخاص (رؤية داخلية focalización interna)، يفرض هذا المنظور على الجمهور، وهو ما أطلق عليه دومينيك Doménech رقعة "حيل الانغماس efectos de inmersión" (١٩٧٣، ٥١) ^{٢٠}: "الظلام فى "الظلام الملتهب"، ضوضاء القطار فى "الكوة"، صمم جويًا أو الأصوات التى يسمعها المصور فى "حلم العقل"، الغرفة الفاخرة فى "المؤسسة" ... هذا التسلسل من العمليات التى يمكن العودة إليها فى ماكبث شكسبير ^{٢١}، تميز هذه المسرحيات كدرامات ذاتية. ومن ناحية أخرى فإن عملاً، وميللر يقدم خير دليل على استخدام هذا النوع من الأمور المهجورة غير الحقيقية (بال، ١٩٩٠، ٦٤)، يمكن أن تكون رؤية تيار الضمير لشخص، متحولاً حيثذ إلى focalizador مطلق (ويلي لومان أو كينتين): أحلام، ذكريات، أضغاث أحلام ^{٢٢}. فقط إذا نطق هذا الخطاب العقلى، أى يطرح شفويًا، يمكن الحديث عن سارد فى هذا المعنى الضيق.

-
- ٢٠- الألفاظ المستخدمة للإشارة إلى هذه الظاهرة تختلف حسب المؤلفين. فبدلاً من efectos de inmersión يفضل إيجليساس فيخو الحديث عن "dramaturgia en primera persona" (١٩٨٢، ٥١٩). وفى وقت قريب يبدأ جارتيا بارزينتوس من حدث أن المتحدث بضمير الانا primera persona gramatical ليس له مكان فى نص مسرحى، وتحدث عن رقعة أكثر عمومية، رقعة "وجهة نظر الشخص" (١٩٨٢، ٦٢٢).
- ٢١- فى مشهد المادية فى ماكبث يمكن رؤية شبح بانكو من قبل البطل فقط، وللمشاهدين يفرض شكسبير وجهة نظر واحد من شخصوه..
- ٢٢- فلنتذكر وهم انغماس توماس أو "stream of conciouness" عند ماريانو خوسيه دى لازا قبل موته بلحظات قليلة.

يرى دومنيك أن حيل الانغماس هذه "بدلاً من أن تبعد المشاهد، (يمكنها) أن تدخله تماماً في عالم الأشخاص" وهكذا كى يتمكن (المشاهد) من أن يعى الرسالة المساوية التى يُزعم نقلها إليها" نفسه ^{٢٣} . ومع ذلك فإن استخدامها يمكن أن يؤدي إلى أثر مضاد، وهو إبعاد المشاهد عاطفياً عن المسرح عبر تحويله إلى سامع لحكاية، كى يكون رد فعله أكثر تأملاً، إثراءً وخصوصيةً. داهع رايس Rice (١٩٩٢) وجريم Grimm (١٩٩٢) عن فكرة أن آثار الانغماس هي مجمل تعريف واستغراب، على اعتبار أننا أمام مناورات تكشف المسرحية للمشاهد "مفتوحة ومنظورة" للدراما:

وخلاصة القول فإن المشاهدين سيلتقطون هذه العمليات بدخول، لامع بلا شك، للمؤلف في عالم الأشخاص الذى يفترض أنه مستقل ^{٢٤} .

٢٣- إن غوص الجمهور هذا في الدراما، الثابت في المسيرة الدرامية لبويرو بايبيخو(دى بلكو، ١٩٩٠، ٥٢، موراليدا، ١٩٩٠، يأخذ طلباً بارزاً ابتداءً من "حلم العقل" (١٩٧٠) ...

٢٤- عند الإشارة إلى الممى في "حفلة سان أوفيد الموسيقية". ولدى مارى ريس الراى نفسه (١٩٩٢، ١٦).

الفصل الثالث

عن الإرشادات

فى أحد فصول كتابها "سيمبوطيقة مسرحية" الأكثر شهرة (Lire le th'eatre) تصف آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld طبيعة نص درامى على أنه الجمع بين عنصرين متغايرين: الحوار، ردود الأشخاص، من ناحية، ومن ناحية أخرى الإرشادات، الإشارات المشهية أو المسرحيات didascalias (الفاظ تستخدم هنا كمرادفات، بمعنى تعليمات المؤلف إلى ممثلى عمله)^{٢٥}. يجب الإلحاح هنا على أن آن أوبرسفيلد اكتفت بتحليل النص الدرامى نظراً لأن التقسيم، تجسيم الصوت هذا estereofonía، كما لاحظتم، لا يوجد فى النص المسرحى حيث يتحول كل شىء من لغوى إلى شفرات جديدة ومختلفة تذهب إلى أبعد مما هو شفهي خالص. وتضيف المؤلفة الفرنسية أن "التمييز اللغوى الأساسى بين الحوار والمسرحيات يؤثر على (فاعل الكلام sujeto de enunciaci3n)، أى مسألة من يتكلم" (آن أوبرسفيلد، ١٩٨٩، ١٧، ينظر أيضاً ٣٩ و ١٠٩-١١٠). وتقول أوبرسفيلد حرفياً إن الصوت الذى ينتمى إلى "كائن من ورق" نطلق عليه شخص و، كما هو معروف، يختلف عن المؤلف فى المسرحيات، يتكلف المؤلف نفسه

٢٥- رومان إنجاردن Roman Ingarden (١٩٧٣، ٣٧٧). ميكل إيساشروف (١٩٨٥)، ٢٥-٤٠)، م. بغيستر (١٩٧٧، ٧١-٧٢)، ميشيل فليس (١٩٧٨). يستبعد من هذه الدراسة النصوص المشابهة paratextos الواقعة خارج (خارج النص حسب إيساكروف)، وهى متواردة فى مؤلفين مثل جيئه أو الفونسو سامستري: مقدمات، انتقادات ذاتية، ملاحظات للمؤلف، تعليقات موضوعية، توصيات سابقة على العرض.

بتوضيح من يتكلم فى كل لحظة: المؤلف يقوم فى النهاية برسم إيماءات وأفعال الشخصوس، وينسب إليهم "مكاناً للحديث وجزءاً من الخطاب". وتطيل أويرسفيلد فى هذه النقطة لتصل إلى أحد الأمكنة المشتركة للنقد السيميولوجى الحالى، الكلام المزدوج la doble enunciación الحاضر فى الفعل الدرامى: المؤلف يتكلم مباشرة فى الإرشادات ويتنازل عن صوته، فى الحوار، للأشخاص.

غير أن المسألة أكثر تعقيداً، عن ما تشير إليه أويرسفيلد، داخل النزاع بين مسرح ودراما. يجب الإشارة مبدئياً، فى دراسة الإرشادات، إلى المعلومات التى توجه خصوصاً للقراءة وإلى الأخرى الموجهة إلى توضيح فرجة espectáculo محتملة. وفى قاموسه المعروف يبدو أن باتريس بافيس ينظر الاحتمالين عندما يعرف الإرشادات بأنها كل نص ... غير منطوق من الممثلين ومخصص لتوضيح فهم أو طريقة تمثيل عمل" (بافيس، ١٩٨٣، ١١). وملاءمة معارضة فهم -قراءة- وتمثيل -فرجة- نص درامى تصبح بارزة عندما تتطرق الدراسة إلى بعض المؤلفين المهمين، مثل أوجين أونيل، جورج برنارد شو أو جيرهارت هوبتمان، الذين يضعون عادةً فى أعمالهم إشارات مشهدية عالية الإعداد، وقريبة للغاية من ما هو روائى، مكونة من أوصاف فضائية غاية فى الدقة والمهارة أو من ملاحظات نفسية عن شخص. وإرشادات "اختصاصى الجمال التام" وهو بايى إنكلان مليئة بالتعليقات والشروح "الجديدة" للغاية التى تثبت أن "الصارى" يعرف

فعلياً وبلا نهاية أكثر من الأشخاص^{٣٦}. كلهم يتمردون على طريقتهم ضد واحدة من القواعد الأساسية للدراما التقليدية: في المسرح لسنا واعين بتدخل حاكى حكايات، ردود الأشخاص تظهر دون سيطرة، ومن المناقضة أن المؤلف، الذي شيد خياله النص، في تلقائية ظاهرية يبقى تماماً خارج الحكاية التي أنجبها (ثورتون ويلدر، ١٩٦١، ١١٤). ولهذا فإن كاتب المسرح في مناسبات يلجأ إلى سلطة التعبير الأدبي كوسيلة لإعادة الاستيلاء على إبداعه، وبالطريقة نفسها يقوم الشعراء أو الروائيون في أعمالهم بالتشديد على العناصر التي تسمح للقارئ بالاعتراف على طابع أسلوب شخصي^{٣٧}.

فلنخص في البداية. يشير: إيسار شروف Issachroff عند تصنيفه للإرشادات في المقام الأول إلى تلك التي توجه بشكل قاطع إلى الفنيين أو إلى المدير، وهم المسؤولون عن التمثيل وهم يمثلون القارئ الضمني أو المرسل إليه: هي التي يطلق عليها المسرحيات غير المقروءة (illisibles) التي، نظراً لكثرة الاصطلاحات اللفظية التي تقدمها، يفضل لها تسمية المسرحيات الفنية. وظائفها متعددة: اسمية nominativa (تحدد من يتكلم وإلى من)، نغمية melódica (كيف يتم

٣٦- "كثيراً ما يوضح لنا راوي مسرح بايي إنكلان، الذي يعرف أكثر من المشاهدين، أكثر من الأشخاص، الذي يعرف كل شيء، يوضح عبر تعليقات وشروح تلقى الضوء وتحدد العديد من التفاصيل التي يمكن أن تبدو بسيطة لأول وهلة، لكنها على الأمد البعيد تسهل فهم جو العمل، الروح وفكر الأشخاص" (كالهرو إيراس، ١٩٧١، ٢٦٠-٦٢).

٣٧- الجأ في هذا السياق إلى كلمات برنارد شو حول الطابع الأدبي لأعماله. (Preface to plays Unpleasant < 1898, أ. بودلي هيد، لندن، ١٩٧٠-١٨٧٤، ص. ٢٨).

الكلام: نبرات الكلام، تصرف المتكلم)، مكانية locativa (تدقيق حول المكان المسرحى حيث يتحقق فعل الكلام: أثاث أو لوازم)، سينوغرافية (إيماءة، إشارة، حركة، مظهر مادي، ملابس). والتفاصيل المبالغ فيها فى أداء هذه الوظائف، وهو منطقى، من شأنه أن يثير التقارب بين المسرح والرواية، ويبدو مثيراً للفضول إثبات أن اللحظة التى تُعد فيها "حقيقية، موضوعية، درامية وطبيعية" أكثر، مثلما يحدث فى بعض مسرحيات القرن التاسع عشر (تشيفخوف، دون البحث طويلاً)، أخذ المسرح فى السقوط "فى الوصف النفسى وعليه فى الوصف الملحمى" (باقيس، ١٩٨٣، ١١).

أبرز ثيسار أوليبا César Oliva الدقة والتفصيل اللذين عالج بهما بويرو بايبيخو الإرشادات، خواص مشتقة بلا شك من هوايته المبكرة للتصوير الزيتى وكذلك للمعرفة الواسعة لأجهزة المؤثرات المسرحية: "فى جميع أعمال بويرو بايبيخو نجد أن الإرشادات ليست مجرد تعليمات للممثلين والمخرجين والفنيين: إنها أدلة شيقة لطريقة رؤية المؤلف للصراع وكيف يجب أن يراه كل الذين يتدخلون فى المونتاج، والممثلون، على سبيل المثال، لديهم قواعد عديدة للتمثيل تبدو صوتاً للمخرج أكثر منه للمؤلف. وهو ما يقود إلى حالة غريبة للمخرج الضمنى" (ث. أوليبا، ١٩٨٩، ٢٣٦)^{٢٨}. وأمام مسرح "أدى" محض، يسجل بويرو بايبيخو فى جيل جديد من المؤلفين الدراميين (كتاب مسرحيين، يسميهم فاييس

٢٨- فى "حالم لشعب" يلاحظ أوليبا فى الإرشادات دقة تصبح خاصة بباحث فى تاريخ الفن يعرف حتى مقامات الجدران (٤,٤٣ أمتار فى الارتفاع) ويبدو أنه يزمع إعادة إنتاج الديكور (٢٤٥-٢٤٦).

(Vais) كان يريد في أوروبا الخمسينيات أن يرد على حركة الإصلاح التي بدأها في مطلع القرن مخرجو المسرح بادئين في أعمالهم اهتماماً خاصاً بالعوامل المادية للتعبير المسرحي: النص بالنسبة لهم إخراج مكتوب "mise en scène écrite" وأسلوب هتفي مسرح. ومنه يستتج أن عمليات مونتاج أعمال بويرو بايخو يمكن أن تتحول إلى مسألة "وفاء محضة" (م. فايس، ١٩٧٨، ١٢٠-١٢١، ١٢٦).

إلا أن تيسار أوليبا يبحث أيضاً في بويرو بايخو عن حضور شكل لفظي يضيف الصفة الشعرية على الإرشادات، "الاستخدام المدهش للكلمة الأدبية" (أوليبا، ١٩٨٩، ٢٣٤) القائمة على سبيل المثال في آخر إرشادة من مسرحية "حكاية سلم": "(يتأملان بعضهما البعض، منتشين، على وشك التقبيل. الأبوان ينظران إلى بعضهما البعض ويعودان لمراقبتهما. يتبادلان النظرات من جديد وملياً. نظراتهما مشحونة بالكآبة. التقيا في بئر سلم دون أن يلامسا مجموعة الأبناء ولديهم الأمل)". (٩٨، أشار إليه أوليبا، ١٩٨٩، ٢٣٤).

من العدل أن نعترف بأن -باستثناء الحالات المنفردة وغير المنتشرة التي تضيء فيها الصفات الحالة النفسية لشخص- لا بويرو بايخو ولا ألفونصو ساستري ولا، في رأينا، غالبية مؤلفي مسرح الجيل الواقعي يستخدمون تعليمات مسرحية من شأنها أن تسهل للقارئ تعليقات أو شروحاً استطرادية حول جو أو تدرك التاريخ السابق لشخص. وعلى عكس بايي إنكلان أو جارتيا لوركا فإن لغة

الإرشادات لا "تبدو متقنة برغبة في أسلوب"، والألفاظ ليست منتقاة طبقاً لسممته الفنية وأثرها الصوتي" (كانوا، Canoa، ١٩٨٩، ٩٧)، بل إن كل كلمة موجودة بموجب قدرتها (غير الكافية دائماً) لترجمة مختلف الشفرات المتعلقة بالتمثيل لقوياً. الاستخدام شبه المقصور على المضارع الدلالي، وغياب الصفات وصيغ التمجيد واستعالة تجسيد العلاقات بين الأنا المرسل والأنت المتلقى في النص والتعبير بشكل مفتوح عن أحكام تقييم، وهذه بعض ميزات الأسلوب الحيادي الخاص بهذه الإرشادات الفنية، التي تحقق نتيجتها، مع ذلك، درجة أدبية رفيعة. وفي المسرحيات يظهر بشكل مسيطر خط روائي عندما يحل صوت المؤلف محل الصمت (أو يصاحبها) بالحساب الدقيق للأفعال الشخصية: إننا أمام عملية الرؤية من الخارج focalización externa، المكونة من تمثيل خصائص شخص، فعل أو جو يمكن ملاحظتها سطحياً: السارد يرى فقط ما يمكن أن يراه مشاهد افتراضى ومجهول (بال، ١٩٩٠، ١١١). وهكذا يحدث في إرشادة "حفلة سان أوفيد الموسيقية: "(مرعوية، تتراجع كاترين. هو يطردها ويفلق بضربة قوية للباب. ويده على مقبض الباب يستمع لثوان. بعد ذلك يتهدد ويعود للجلوس، تاركاً عصاه بين ساقيه. يمرر يده على وجهه ويفلق عينيه. يسند رأسه على يديه. هادئاً أخذ وفمه مقلقاً يرنم أداغيو كوريللى. ترنيمه يكتسب قوة. إنه عصبى. يرفع رأسه مهتزاً ويسندها على المسند، دون أن يتخلى عن الترنيمة. الذراعان توعزان بأنها حركة من يعزف على كمان خيالى. (...)" (١٥٥). كانت هذه فرصة ملائمة لفحص ديفيد نفسياً، إلا أن النص كما رأينا

يبقى فى الحدود الضيقة للمعرفة التى يثيرها استخدام منظور خارجى عن الشخص. على أية حال سألح على تعريف المسرحيات، هذا النص ذو الاتساع والمدى المتنوع، على أنه كلام يرسله سارد أو مراقب خارجى ويكتسب معنى فقط إذا ما اهتم بقراءة النص المكتوب، مستغنياً عن الفرجة الممثلة (ستين جانسن Steen Jansen، ١٩٨٤، ٢٦٤).

وصورة مخرج ضمنى يمكن تطبيقها أيضاً على ألفونصو ساسترى، وهو مسرحى بكل ما للكلمة من معنى، فلا يجب أن ننسى أنه بدأ فى الخمسينيات إخراج أعماله بنفسه: سيطرته العميقة على تقنيات المسرح ستحمله، على غرار ما حدث لدى بويرو، على الإسهاب فى الإشارات المطردة التى تشير إلى مختلف اللغات المسرحية (توزيع فضائى أو إضاءة). مع زيادة العمليات الروائية (ساردون-معلقون، ملصقات، عروض) تتولى المستوى الإخبارى-التمثيلى على الحسبة ذاتها، من المنطقى افتراض أن توسيع الإرشادات، وبشكل خاص فى "مأسية المقعدة"، يرجع إلى وفرة الإشارات المشهدية^{٢٩}. ومع ذلك فإن ساسترى يكشف فى نصوصه عن قلق حاد إزاء مصاحبة نظرة القارئ عبر المشهد

٢٩-انظر المقال الممتاز لبييريت بوى (١٩٩٣) الذى يواجه اليمد الروائى الحاضر فى الإرشادات المسرحية، بمسح الأشكال التى يظهر فيها هذا "التكلم الدرامى الأساسى" شبيه بالرواى فى القصة- فى أعمال ألفونصو ساسترى : علم بكل شئ، ذاتية (فى الصفات على سبيل المثال)، موضوعية (رؤية مع المشاهدين) ويقدم مقطوعات روائية (مثل المناوين). وفى مقال حديث يرى إيساشوروف، دون أن يستنتج براهين ذات ثقل، يرفض قبول الروائية الطارئة للإرشادات. (١٩٩٣، ٤٦٥).

المتخيل، عبر استخدام متواطئ مخاطب في الجمع: إننا، نريد أن نفهم، سنمى، سنرى. وفي نهاية "الرفيق الغامض" El camarada oscuro نجد أن الخطاب المسرح ليس خالياً أيضاً من الفوارق الفكرية الموجهة إلى القارئ: "ينزل الستار كإشارة على أن هذا العمل الدرامى انتهى بينما تستمر الحياة والموت" (١٤٨). وفي بعض المناسبات يسمح بشكل طفيف بلعب روائى حول استمرار التتابعات secuencias والإرشادات التى تستخدم فى الإغلاق والفتح، على غرار ما يحدث فى اللوحتين الخامسة والسادسة من "الدماء والرماد" La sangre y la ceniza حيث تقاطع جملة بشكل فجائى ("عندما يسطع الضوء...") ويماد إدراجها فى بداية المشهد التالى ("إننا فى نوع من البدروم الكبير...، ١٧٥-١٧٦). ليست هذه هى البقايا الوحيدة ولا الأكثر وضوحاً التى تقترض تسرياً لما هو إيمائى نحو ما هو ملحمى. فى اللوحة رقم واحد من "الأيام الأخيرة لإسمانويل كنت" نجد أن الوصف الصافى والبسيط للديكور تطول بنوع من الاستباق prolepsis التى يسير فيها ألفونسو ساسترى بحماس روائى إلى درجة تقديم تفاصيل من الخشبة تتضمن الموقف التالى: كذلك يمكن أن نقول إن الطقس سيئ فى الخارج، وإن أخشاباً تحترق فى مدفأة، (...). كل هذا سيرى فى لحظة لأن الآن هناك ظلام واهتمام ضوئى للغاية بصورة كهل جثى -هو بالنامسبة كنت. (27) Kant وساسترى من ناحية أخرى يعى تماماً المقابلة بين إبداء وحساب وتأثيرها على استخدام الإرشادات، بعضها يفيد فى التوضيح لشك حول طريقة تقديم المواد الدرامية، وهكذا فإنه فى اللوحة الأولى من

متأخر أكثر من اللازم بالنسبة لفيلوكيتيتيس" يطرح تحدياً هو فى الواقع مستحيل لمخرج المشهد، نظراً للتراكم المبدئى للمعلومات حول الجو الذى تتطور فيه مقدمة العمل: إننا فى حانة تقع فى جزيرة صغيرة منسية وسط الأطلسى، حيث يعيش سكانه القلائل فى جو ضبابى وبارد، يحاول الحصول لهم على بعض مراكب الصيد البائسة ومن دخل الرذيلة، بحيث إن الجزيرة، واسمها نولى Nhule (ينتمى بالتاكيد إلى الدنمارك أو بالأحرى لفنلندا) عبارة عن ميناء صغير يستخدمه صيادو سمك البكالة الباسكيون -أو الفاسكيون إذا ما أريد- وفيه ماخور لابی صغير: أى أن صاحبه يحمل هذه الجنسية، رغم أن العائلات، ثلاث، من النرويج، وكندية وأخرى من ألمرية (١٥). والسخرية الراقية لأفونسو ساسترى "تخفف" فى الحال كرب مخرج المشهد ليوضح فى السطر التالى أن كل هذا وملاحظات أخرى أكثر يجب أن يدركها المشاهدون فى الثوانى الأولى من الحدث" (نفسه). وقد تجاوز المؤلف بهذا التحدى حدود الدراما: تحول من سرد حكاية، مدرجاً إياها تفاصيل، ولهذا لا يستفرب القارئ الذى يقدم له معلومة كاشفة حول تكوين العمل مثل هذه: احتراماً للطبيعة الضيقة للتقديم الدرامى. يبدو أن "ساسترى تخلق عن الملف السهل لسنارد يحكى فى البداية هذه المسألة اليونانية" (نفسه). نعم، إنه دور سهل، ولكن من المؤكد أنه الوسيلة الوحيدة لتعريف الجمهور بالكثير من الأشياء، الطريقة الوحيدة لخلق فضاء مستدعى أمامه، غير ممثل. وتنتهى الإرشادة بتعريف جلى لهذا البعد الروائى، الذى ينتهى إلى وضع الكلمات الأولى للأشخاص فى إطار: "ما ماهية حكايتنا؟ هذا هو ما

سنراه إذا ما حكيناه بطريقة ملائمة. مهما يكن الأمر فإنها حكاية تبدأ بهذه الطريقة" (ص ١٦) .^{٤٠}

وعليه فإن الإخراج المسرحي يوضح الاهتمام المزدوج لتقديم إشارات وأوامر إلى المخرجين والممثلين من أجل الوصول إلى عملية إخراج صحيحة للنص (اهتمام نزوعي conativo) وتزويد القارئ بتيار إخبار زائد عن الشخوص أو الأفعال أو الأجواء (اهتمام روائي). وفي الحالة الثانية، فإننا نجد أنفسنا أمام نصوص وراء النصوص metatextos يقوم فيها المؤلف بتفسير ما يفعله أو يقوله الأشخاص أو يقدم لنا معلومات مفصلة حول سوابق الأشخاص الدراميين dramatis personae : من الواضح أن في نهاية هذه الطريقة الروائية، قريب جداً لما يسمى في الرواية العلم الكلي omnisciencia، يحصل القارئ من النص المكتوب على أكبر قدر من الفائدة، بوضع نفسه في مستوى أفضل من المشاهد، تمنحه معرفته المحدودة من الوصول إلى هذا النوع من المعلومات. إنه، كما أشار ناقد، مستوى نصي وراء النص (توماسو Thomasseu، ١٩٨٤) يتجلى شفوياً في النص المطبوع، إلا أنه ليس مسموعاً أو مرثياً في النص المسرحي؛ ويدخله إلى جانب الإرشادات ستوجد نصوص صغيرة microtextos متنوعة مثل قوائم

٤٠- في حالتى بويرو بايبيغو والفونسو سامستري سيكون من الصعب العثور على توضيح جلى لما يطلق عليه إيساشروف "إرشادات مستقلة"، مقصورة تماماً على القراءة. سأخذ على سبيل المثال مسرحيات ذات طابع فكاهى لخارديل بونثيلا وورميرو إستيو رغم أنه بلا شك فإن الإشارات المتعلقة بمؤلفين يدرجون في أعمالهم نصوصاً تقيب فكاهتها في العرض المسرحي، إذ تبقى محفوظة للقراء، ويمكنها أن تتضاعف. لأمثلة أخرى من المسرح الإسباني لفترة ما بعد الحرب، انظر أبوين (١٩٩٣).

الأشخاص المسرحيين، الإحالات الأولية لموقع الفعل فى فضاء أو زمن محددين^{٤١}، وملحوظات المونتاج، الاقتباسات، العناوين^{٤٢}، الملخصات البرهانية.

فى الواقع فإن "الهممة المسرحية للإخراج تجعل ممكنًا للكاتب المسرحى الحديث (...) أن يملك العالمين: الدرامى والروائى"^{٤٣}. وطبيعة الإرشادات مزدوجة: لانتحتها، متناقضة، إلى جانب أنها جزء مكون فريد فى إجمالى خطاب خيالى (الدراما)، تشكل وسيلة تبادل بين النص المكتوب والمشهد، يؤدى إلى التعبير عن عدد من التعليمات العملية و"جادة" للفنيين المكلفين بالتمثيل، على جوانب متنوعة مثل الحركية أو خاصية المنظر المسرحى (ج . لايو سافونا J. Laillou Savona ، ١٩٨٢).

إن روائية الدراما، مثلما يتضح فى قراءة هذه الرواية التى تتحول إليها أحياناً الإرشادات، تجبر القارئ على اتخاذ زاوية تقسيم أو تفسير مختلفة عند مواجهة

٤١- انظر إلى وصف الديكور الذى يقدمه بويرو فى افتتاح مسرحية Las meninas (105-102)و فى حفل سان أوفيد الموسيقية" (٧٣-٧٤) حيث تحتل بالإشارات العملية الوهيرة والمعلومات التاريخية. والإحالات الفضائية-الزمنية يمكن أن تكون مشحونة بعبرة ذات معنى، مثل التى ترى فى الملحوظة الرمزية والمضادة للمطيمية فى " المحبرة" لكارلوس مونيوث (٣٥).

٤٢- انظر العناوين التى لها علاقة بثرانتييس "الرحلة اللانهائية لسانشو بانثا (٩-١٠) أو التى فى اللوحات السبع لمسرحية "هجوم ليلى" لألفونسو سامسترى، وللمؤلف نفسه انظر الملحوظة التى تسبق "المنطقة" (٨٧٢-٨٧٤).

٤٣- "فى الزمن الأول فى تاريخ الدراما، نجد أن الإخراج المسرحى يصبح جزءاً جوهرياً فى المسرحية" (هندرسون. The changing Drama،، نيويورك. ١٩١٤ ص. ٧٨

النص، بفرض طريقة فهم للمعالم الدرامية. وحضور وسيط (سارد) يفتح احتمالات تلاعب أكبر للمؤلف بعمليات إثارة فهم للعمل. ودون التلوث الحسى الذى يعنى الحدث المادى للتمثيل، فإن صوت الإرشادات يظل حراً، على سبيل المثال، لدفع أشياء محددة إلى مستوى الرمز، هذا بالإضافة إلى أنه قبل أن يتكلم الأشخاص فإن الإرشادات تحرض القارئ على خلق عالم مستقل تسكته كائنات خيالية، وبذلك تسهم، كإطار، لخلق تعود رجوعى، يظهر فقط فى بداية الحوار فى المسرح. يجب ألا ننسى أنه إذا كان حقيقياً، على مستوى تعبير حالات الضمير، الرواية تتفوق على المسرح فى فن تقديم معلومات للقارئ، وأن الإرشادات تفيد كثيراً فى تعزيز هذا القصور، بإفصاح المجال أمام ترجمة لغوية لذاتية شخص من خلال صوت روائى. وفى مواجهة الطابع المتجزئ للنص الدرامى، ولديه "غيرة" من الرواية، فإن كاتب المسرح الإكمال ولهذا فإن الإرشادات هى الأداة التى لها أكثر من صلاحية بين ما لديه: الرواية، كما يشير آلن باديو، تغزو عالم الدراما، " تحت قانون مؤلف كان يريد أن يجعل كلاً من اقتراحه المسرحى " (١٩٩٣، ٦٥).

الفصل الرابع
المحاكاة والحديث المباشر:
عرض تاريخي مقتضب

إنها أزمنة سعيدة التي تصبح فيها السماء بنجومها الخريطة الوحيدة للطرق
المطروقة التي يجب السير فيها، وضوء النجوم هو الوضوح الوحيد للطرق!
(لوكاش، ١٩٧٥، ٢٩٧).

فيم تتكون هذه الثورة التي أشرت إليها في الفصل الثاني؟ للإجابة على هذا
السؤال ليس هناك أفضل من بدء الأشياء من أولها، ومن المدل الاعتراف في
البداية مرة أخرى بوجود أرسطو.

"إن الفرق بين الملحمة والدراما يشكل بصفة عامة لب فن الشعر (ستايجر
Staiger، ١٩٦٦، ١٠١). وفي كتابه فرق أرسطو، ظاهرياً ويطريقة قاطمة، بين
نوعين من العرض (محاكاة mimesis)، نوع مباشر أو صافٍ (مسرح) ونوع غير
مباشر أو غير صافٍ (السردي diégesis/ narración)".^{٤٤} . والمعلم المميز بينهما هو
اختفاء صورة سارد: في الحالة الأولى: الحكاية تدور في الحاضر، بشكل
موضوعي، بفضل الكلمات والأفعال الخاصة بالأشخاص، "صناع العرض"،
كفاعلين operantes وعاملين actuates (١٤٨، ٢٣)، دون تدخل مباشر في
أى سبيل وسيط. "وعليه فإن المناسبة تقليد لفعل جاد وكامل. (...). مجدداً
بواسطة أشخاص، لا عبر السرد" (فصل ٦، ٤٩ ب ٢٤). بينما "العرض" الملحى

٤٤- "في الواقع يمكن بالسبيل نفسها تقليد الحالات نفسها برويها أحياناً أو بتقديم كل المقلدة
كماملين وفاعلين" (الفصل ٣، ١٤٨، ١٩).

على العكس يعرض الأحداث على أنها وقعت في الماضي، بطريقة ذاتية، عبر شخصية وحيدة الصوت، صوت السارد، وهو دائماً مستند كذلك لإصدار أى نوع من الآراء أو التعليقات على ما يحدث في كل لحظة.

ومع المواجهة المتطرفة بين النوعين، أكثر قانونية وعقائدية، فإن كلمات أرسطو تتحول بذاتها إلى قانونية فشل: المؤلف الدرامي، مع كون الدراما جنساً موضوعياً من الظاهر، يظل غير قادر على إبداء سلطة على نصه، كي يفسح المجال فيه، بطريقة شفافة، أمام طرق تسهل الوصول إلى معناها، كي يمارس في نهاية الأمر سيطرة مطلقة على رد فعل الجمهور على عمله. ومع ذلك يمكن اعتبار خطورة هذه المقابلة الأرسطية بين الملحمة والدراما مخففة وتبدو حاسمة ظاهرياً. يلح باول ريكور (Paul Ricoeur، ١٩٨٣، ٦١-٦٥)، على سبيل المثال، على تقليصها، بالإشارة بنجاح إلى بعض فقرات "الشاعرية" التي يجبر فيها أرسطو الطبقات في الاتجاهين. وعن المأساة يقال إنها تجمع ميزات الملحمة نفسها (حبكة، طابع، تفكير...)، وإن الفرجة كجزء مكون للمأساة هي العنصر البعيد تقريباً عن الفن وعن قواعد الشاعرية ذاتها (٥٠ ب، ١٧-١٩). وينال هومير امتداح أرسطو بسبب قدرته على الاختفاء خلف الأشخاص، كي يتركهم يمثلون تحت اسمائهم، كي "يمثلوا الخشبة".

بعد ما قيل، سيسبب مفاجأة أقل الاعتراف بأن فن التأليف المسرح اليوناني ينأى بعيداً عن التكون من صيغ صافية، مغلقة. وينظر إليها أرسطو من خلال "نظام تقيير مستمر" (كيتو، ١٩٥٥، ٥٧)، مكون من حضور طريقتي تعبير

متافرتين بينهما: صوت الكورس، المثلة للاتفاق بين جماعة (polis) ، وطريقة الأشخاص الفرديين، وهى طريقة فريدة للتزايدات والمواجهات ذات الطبيعة الأكثر خصوصية. وهذه الثنائية أكثر بروزاً، مقارنةً بالكورس، بالإضافة إلى أنها تقوم بدور الناطق بلسان مجموعة بأكملها وتحبذ كثافة درامية-غنائية أكبر، تقدم بشكل خاص للشاعر "مكاناً يجرب فيه قناعاته.." (بولاك، ١٩٨١، XXIX)، وهذه فرصة كبيرة "لإقامة اتصال أكثر مباشرةً مع جمهوره" (XXXI)، مع هذا المشاهد المثالي الذى يتكلم عنه شليجيل Schlegel . وإسهام الكورس فى البنية الفرضية لمأساة، عبر مداخلاته المتوالية على هامش الحدث، إسهام أساسى. وهى بعض المناسبات يصل إلى السيطرة حسب هواء على أفعال الأشخاص، على توجيه عواطف المشاهدين نحو مواضيع محددة أو أحداث: إلى فرض وجهة نظر مجموعة على الأحداث. وأغامنون إسخيليس حالة متطرفة، وبالتالي نموذجية، حيث نجد أن سيطرة العالم الدرامى التى يديها كورس المعجائز تظل واضحة، إلى درجة أن صوتها غير الشخصى يعطى انطباعاً بكونه عالم بكل شيء، نظراً لحجم معرفته بماضى الأشخاص، للمعنى العميق للعمل. قد يقال إن الكورس هناك فقط لخلق عالم خيال فيه كل مداخلة تبدو مختارة من قبل كورس لتظهر للمشاهدين شيء ما يحول دون فهمهم الكامل" (فان لان، ١٩٧٠، ٢١) ^{١٥} .

٤٥- يجب الإلحاح على أن الكورس اليونانى أداة ذات مرونة، يختلف بشكل كبير من مأساة إلى أخرى، حتى داخل أعمال مؤلف واحد.

فى عصر النهضة، بينما كان أرسطو نقطة بداية أى فن درامى يريد أن يصبح دقيقاً، بدأ تفسيره على أنه المسؤول عن سلسلة طويلة من الوصفات والقواعد الثابتة، خالدة، مستقلة، إجمالاً، عن الزمن أو الفضاء التى كان من الضرورى أن تتطور فيه، تحولت الأجناس الدرامية والروائية للارتباط فى مقابلة صارمة وقوية. الإدانة التى وجهها أرسطو فى "فن الشعر" لإدراج عناصر ملحمية فى المأساة كانت نتيبتها تعريف الجنس المسرحى، تميزت بالتالى بغياب سارد يسيطر بطريقة ما على التمثيل (فصل ١٨، ١٥٦، ١٠). ومع ذلك فرغم أن فصلاً آلياً مفصلاً بين الجنسيتين كان يحمل فى فقره، يتم التوصل شيئاً فشيئاً إلى مفهوم للدراما التى تتضمن تفاعلاً يتفوق على العناصر الدرامية والملحمية. شيلر وغوته يتطرقان فى مراسلتهم، انطلاقاً من هذا المنظور، موضوع تميز ونقاء الأجناس الأدبية. واستقلال الأجزاء وتمثيل الأحداث المحددة فى الزمن الماضى يبدوان لكليهما المعالم الأكثر تعريفاً للملحمة، على عكس التسلسل السببى فى الزمن الحاضر وهو شرط للدراما النقية (جوته، ١٩٨٣، ١١٦ و ١٢٠). ومع ذلك فإن جهوده لتعريف الجنسيتين بوضوح تظل بلا جدوى وهو ما يؤكد عليه شيللر، فى رسالة بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧، (غوته، ١٩٨٣، ١٢١). وجمالية شيللر، برفضه للمحاكاة *mimesis*، تطرح موقفاً "مضاداً" لأرسطو^{٤٦} يصل إلى ذروته، كما سنرى، فى الكتابات النظرية لبريشت^{٤٦}. من جانبه يحاول هيجل مراجعة فيها

٤٦- رسالة شيللر إلى جوته مؤرخة فى ٢٦ ديسمبر ١٧٩٧ .

مصالحة "لثلاثي المجيد"، المولود مع أرسطو وظل مسيطراً إلى عصر الرومانسية الألمانية، وهكذا، بدءً من قاعدة أن التطور في المسرح ليس موضوع شكل صرف، يحول الصياغة النظامية للفنائية والملحمية والدرامية إلى أخرى تتكون من طبقات متنوعة، مفهومة على أنها طرق تمثيل للواقع وتظل متعلقة بمختلف المواقف الاجتماعية-التاريخية لكل حقبة. ويرى أن الشعر الدرامي هو نتيجة التركيب الجدلي لنظرية الملحمة والمضاد للفنائية، لأن الموضوعية وبعد الأفعال الملحمية فيها تتبع من ذاتية وكثافة المشاعر الفنائية، بعد أن يمتصها السارد و"الأنا" الفنائية من قبل الأشخاص على الخشبة^{٤٧}.

إن فكرة أرسطو بأن المسرح كان يتطور، بطبيعته المطلقة، في إطار الدائرة المقلصة لما هو موضوعي، عبر حوار الأشخاص الذين كانوا يتحركون أمامنا، دون إمكانية الوصول إلى حيث كانت الرواية العالمية بكل شيء قد وصلت إليه في التحليل الداخلي للجوانب الأكثر ظلمة في "أرواح" الأشخاص، مما كان يجبر على إلقاء تلك العمليات التي تتطلب مكوناً روائياً، وبتقليص حضور شخص كان مسموحاً له، داخل الفعل، الإفصاح بتعليق جلي في ذاته. لكن، إذا كانت الدراما من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تمثل عالماً قائماً على العلاقات الشخصية المسرة بهذا الشكل عبر الحوار، في نهاية القرن الماضي، حوالي عام ١٨٦٠، في أوروبا الفارقة في اضطرابات مستمرة، تحدث عملية تحول فنية طبقاً للفوضى

٤٧- يرى هيجل أن الملحمة تدلن للدراما بتحويل مشاعر الروح البشرية إلى موضوعية.

الاقتصادية والعلمية والاجتماعية تضرب حضارة الغرب الهرمة^{٤٨} . يبدأ المسرح في إثارة الأسئلة حول كافة القيم التي كانت تعد مقدسة حتى تلك اللحظة، كل تلك البنى التي كانت تبدو خالدة. حوار المأساة الحديثة لا يزعج الإقناع، أو وضع مقابلة مهمة بين الأفكار والقيم رغم أنها غير مجدية في الكثير من الأحوال، التي كانت تدفع البطل إلى الاختيار أو التمثيل. وفي مسرحيات بوشنر Buchner أو كليست Kleist نجد الأعراض الأولى لأزمة الحوار: عند تأملها، يفتقد المشاهد "المقايسة الطبيعية والمباشرة للأفكار التي يجرب ويتفاهم البشر من خلالها" (ديمانج Demange، ١٩٦٥، ٢٢٩)، لأن الأبطال الجدد، وحدهم، غير قادرين (فلنفكر في فويتسك)، لا يتصلون ببعضهم البعض^{٤٩} . كل من تشيخوف أو إيسن أو سترينبيرج يتصورون أعمالهم من خلال موقف جامد *estática* يقع فيها الثقل كله على استدعاء الأحداث الماضية. وأعمالهم الدرامية تغلو من

٤٨- عن الطبيعة الأحادية-المونولوجية للحوار، انظر كلمات باختين التالية: "ردود حوار درامي لا تكسر العالم الممثل، لا تحول إليه مستويات تمديدية، بل على العكس، كي تصبح درامية حقيقية تتطلب وحدة أحادية لهذا العالم. على الحوار في الدراما أن يكون من جزء واحد، وإي ضعف لهذا الطابع الأحادي يؤدي إلى ضعف في الدرامية، يتواجه الأشخاص حوارياً في الأفق الموحد للمؤلف، لمخرج المشهد، للمشاهد، وعلى الخلفية الصافية لعالم متوحد" (١٩٨٨، ٢٢).

٤٩- ليس غريباً أن تستخدم درامات تشيخوف كمثال لحوار الطرشان "الشخص" (...) لا يسمعون بعضهم البعض، كل واحد يتكلم عن موضوعه، إذا كان لديهم موضوع، أو عن أشياءهم، أو يقولون كلمات بلا معنى (...) تشيخوف يصور طريقة كلام مجتمع لا يتحاور" (بويسس نايبس، ١٩٩٢، ٢٦٥).

المغامرات، من كل أثرية : efectismo إنها أعمال عميقة فى داخليتها، توصف فيها الصدمة النفسية بين الواقع الساكن ومثال مُلاحق بلا نجاح. "إن مسرحية لتشيخوف لا تتخذ تمثيل صراع أو نظرية هدفاً أساسياً لها. العمل يبحث عن الإظهار، عن إعادة بعض أزمنة الحياة الداخلية قابلة للإدراك" (شتينر، ١٩٦٥، ٢١٨) ^{٥٠}. شخوصه يحتفظون بموقف انتظار سلبي: يتكلمون عبر مونولوجات طويلة جداً، بعيدون عن الآخرين وعن العالم الذى يحيط بهم، لهذا يقيمون فى منظورات عديدة، متفرقة، وذاتية بقدر ما هى يائسة، وهى النهاية تفرض عليها صورة موحدة شكلياً لسارد "ملحمى".

ولوكاش هو المفكر، بعد الإحلال محل هيجل، يؤكد بطريقة جيدة على عدم تمادى هذه العملية التى تصب فى شكل درامى جديد. فى كتابه "نظرية الرواية"، الذى ظهر فى عام ١٩٢٠، يرى أن الشكل الملحمى بمفهوم حالته الحديثة، أى الرواية لدى فلوبيير أو دوستيفيسكى، يعلن بفضل العمليات التهامية والتأملية الخاصة بها، على أنها السبيل الوحيد القادر على إدراك المقابلة بين الفرد والمجتمع المحطوط من قدره، بين البطل الإشكالى والعالم (جولدمان، ١٩٦٨، ١٧٧). وبطل رواية "يرحل ليُعرف"، يبحث عن المغامرات كى يوضع على المحك فيها، كى يجد جوهره الشخصى معتمداً عليها" (لوكاش، ١٩٧٥، ٣٥٦):

٥٠- شتينر بهذه الطريقة يبرر التراجع التدريجى للمأساة كشكل درامى، ويقدم لذلك أسباب محتملة تقدم البرجوازية، شعبية الرواية وتقدم الميلودراما. انظروا أيضاً مساهمة دومينك (١٩٦٣) وساسترى (١٩٦٤) فى تاريخ هذه اللحظة الرئيسة من تاريخ المسرح. مراكز (١٩٨١، ١٠٩ والصفحات التالية).

وعلى عكس ذلك فإن بكل الدراما لا يعرف سريرة، إذ أنها تولد من الانشقاق العدواني للروح والعالم، من المسافة المؤلة بين النفس والروح (لوكاش، ١٩٧٥، ٢٥٥). على المسرح الآن أن يدرج هذه السريرة التي تكتشف فى رؤية متأملة مستمرة، إذا أراد أن يتكيف مع الأزمنة الحديثة^{٥١}.

غير أن بيتر سزوندى Szondi، على طريق هيجل ولوكاش وشتايجر^{٥٢}، يفرض لأول مرة واضحة، منذ نشر كتابه "نظرية الدراما الحديثة" عام ١٩٥٦، فكرة أن الشكل الدرامى ليس كائناً مجرداً، خارج الزمن والقضاء، بل إنه مرتبط بالمحتوى الذى يسعه وبالموقف التاريخى والفكرى الذى ينتمى إليه: "تقدم التناقضات الاجتماعية كمشاكل جمالية يحاول العمل الفنى نفسه حلها" (هايس Hays، ١٩٨٥، ٧٧) وحله يمر بالضرورة عبر تعديلات على مستوى المحتوى وعلى مستوى الشكل، "فى علم دلالات الشكل"، أى كشرط لعمل فنى حقيقى، يجب أن يظهر الشكل والمحتوى الدراميان "حقيقيين"، وكلا المستويين يجب أن يتمتا بالأهمية نفسها أمام المعنى الشامل، مما يصب، بعيداً عن الطبقات النظامية والمياريية والعامية، فى عملية تأريخ historización للدراما. رغبة وصف

٥١- فى "الرواية التاريخية" يفحص لوكاش الفوارق بين الرواية والدراما فيما يتعلق بمختلف رؤاهما للواقع التاريخى الخارجى.

٥٢- أمام وجود "درامات ملحمية" و "روايات غنائية"، يعتقد شتايجر، فى ١٩٤٨، أن من الضرورى التفريق بين اسماء "غنائية"، "ملحمية" و"دراما" والصفات المرتبطة بها: التخصيصات، الطبقات تكاثرت منذ القدم بطريقة كبيرة، والاسماء غنائية وملحمية ودراما لا تكفى ولا مع الكثير لتسميتها. الصفات غنائى وملحمى ودرامى، على العكس، يحافظ عليها كاسماء صفات بسيطة، يمكن أن يشارك أو لا يشارك فيها شعر محدد. ولهذا السبب يمكننا، بفضل هذه الصفات، أن نخصص عملاً بدءاً من أى تخصص (١٩٦٦، ٢٤٠).

الجدلية بين الشكل والمحتوى يميز، حسب بافيس، مبدأ أن "المحتوى الاجتماعي الجديد يتطلب شكلاً جديداً" طالما أن "المحتوى المكتشف من قبل كاتب المسرح يحتاج إلى شكل جديد للتجريب" (١٩٨٢، ٧١) بغية تقاضى تناقضاً محتملاً وخطيراً في الأسلوب: في الطرف الآخر يوجد خطر الشكلية كحركة مستقلة للشكل على حساب المحتوى. لخص هايس (١٩٨٥، ٨٧) نظرية سزوندى حول هذه الأزمة الحقيقية للدراما في عدة مراحل: (١) كانت الدراما تقوم على المنظور الموحد المتولد عن نشاط بين أشخاص يؤدي إلى سلسلة من الخبرات العامة لعدة أشخاص، (٢) الدراما الحديثة، مع ذلك، تنفى وجود أى وحدة بين الفرد والآخرين والجو المتفهمين فيه، (٣) لهذا يرى سزوندى ضرورة قيام سارد بإعادة تأهيل منظور موحد وينسق كل المعلومات عن الأشخاص (بريشت أو فيلدر)^{٥٢}. إذا أراد كاتب المسرح إظهار العمليات الاجتماعية في مجملها، في تعقيدها، سيجد نفسه مضطراً لإدخال صوت، مثلما يحدث في الرواية، وأن يعلق على الأسطورة وينظمها داخل حالة الأشياء الأكثر عمومية التي تدرج فيها.

كل هذا الطريق الملتوى نحو التلاقى بين المحتوى والمضمون الملحميين، المعكوس بشكل جيد في أعمال سزوندى Szondi النقدية يفتح مجالات لا شك فيها للدراما، لكن السير عليها سنوات طويلة قبل الرواية الكلية: ماضٍ أو

^{٥٢} - يربط هايس ظهور سارد بالأهمية المتنامية التي تمنح لشخصية مغرغ العرض المسرحي (١٩٨٥-٨٧).

مستقبل أو داخل الأشخاص تبدأ هي تشكيل جزء من المشهد^{٥٤} .
والمشكلة الخالدة لما لم تقل هي الدراما، "وضوح" la explicitación الأفكار
والأسباب الأكثر خفاءً في الأشخاص أمام المشاهد، اكتشاف اللاشعوري، الذي
يعول الخشبة إلى نوع من "المعمل" الذي يجرب حول التوتر الدائم بين "الأنا"
و"ما لم يتم التعبير عنه"، يتم حلها عبر حضور مستوى خارجي على الأحداث
الممثلة، صوت، من الخارج، على طريقة الإحلال الملحمي، يعلق، يصف، يتوقع
وأحياناً يخلق الحدث نفسه.

هذه "النسبية الملحمية" relativización épica أو الملحمية epización،
حركة نزع الدرامية، تأكيد لممارسة المفهوم الهيغلي للأجناس كطبقات تاريخية
ولا نظامية، تحمل في طياتها انشقاق المركب síntesis المنظوم بين الفاعل
والمفعول به، الخاص بالدراما السابقة: أحد الأشخاص يتلقى ما يطرحه الأنا
للمؤلف والآخرين يتحولون إلى المفعول به في ضمير المخاطب. وعلى الخشبة
تأخذ في الارتسام ببطء صورة سارد. يذوب المفهوم التقليدي للدراما. ويبقى
واضحاً أن غياب سارد على المسرح لا يعد معلماً مميزاً لتصنيف الجنس الدرامي
بدقة. وعليه فمن الواضح أيضاً أن "النقاء" الدرامي، وهو مقياس حسب المعيار
الأرسطي، لا يحدد قيمة عمل ولا حتى كفاءته المسرحية.

٥٤- الفضيلة الرئيسية التي يمتدح بها باختين للرواية هو "عدم قانونيتها" a-canonismo،
بحسبها الدائم عن أشكال جديدة للاقترب من العالم. ويستنتج الناقد الروسي أيضاً أن هذه
الميزة يمكن أن تساعد في تطور أجناس أخرى، وبشكل خاص المسرح (١٩٩١، ٤٨٤).

ويقول سارزّاك Sarrazac (١٩٨١، ٢٤-٢٥) إن "الكتابة فى المستقبل لا يجب أن تقتصر فقط على تغييرات مجتمعتنا: إنها التدخل فى "تغيير" الأشكال"، فى إشارة من الكتابة الدرامية المتبصرة لدى بريشت. ولحسن الحظ هناك فنانون كثيرون فهموا الأشياء الجديدة التى يجب أن يقال بطريقة أخرى، فكل موضوع عليه أن يطور "مسرحته"، بتشغيل تلك البنى المناسبة له، وإلى هذه القائمة من المؤلفين الباحثين عن هندسة معمارية درامية جديدة تصبح ناجحة تسميتها الاستعارية بالكتاب-الرواة escritores-rapsodas التى طرحها سارزّاك (١٩٨١، ٢٧١). والمسرح الراوى، الهجين بطبيعته، يعرف بنسج اللحظات الدرامية والمقطوعات الروائية إذا ألقى المؤلف الدرامى التقليدى أمام حضور أشخاصه فإن الدرامى-المسارد يتكلم فى المستوى الأول ليحكى حكاية لن يستطيع آخر أن يمتلكها دون تصريح منه تقدمه ميزة الكلمة^{٥٥}.

٥٥- سزوندى (١٩٩٤، ١٠٤-١٠٥) يقدم اسم جارثيا لوركا كمثال على أزمة المسرح هذه. و:بيت برناردا ألبا" (١٩٣٦) "دراما الكرب" يرى فيها حالة فريدة فى المسرح الأوروبى...

الفصل الخامس

السادس لدى بيرتولد بريشت. والسارد لدى مؤلفين آخرين: كلوديل، ويالدر، ويليامز، ميللر، مسرح نوه، سامستري ويويرو بابيخو.

بدأ انطونان أرتو وبيرتولد بريشت، اثنان من كبار مجدى المسرح الحديث، مع فجر القرن كفاحاً شديداً ضد المسرح البرجوازي، وهذا الكفاح، بلا شك، يمتد إلى يومنا هذا. وكلا المؤلفين يتصفان باهتمام ثورى فى مشاركة المشاهد، وهى مشاركة تفهم فى كل مرة بطريقة مختلفة. كان أرتو يرغب للجمهور الانصهار المطلق: "لقد لفينا الخشبة والقاعة إذ يمكن إحلال محلها بنوع من المكان الوحيد، دون فصل، ولا حائل من أى نوع، ويصبح مسرح الفعل. واتصال مباشر سيقام بين المشاهد والفرجة، بين الممثل والمشاهد ... "(أرتو، ١٩٦٤، ١٤٨). من هنا كانت العودة إلى ما هو أقل من المسرح، infra-teatral، إلى الاحتفال، إلى "طقس وهمى عن عمد حيث لا يحتاج "الواقع" إلى تصويره" (أوبرسفيلد، ١٩٨٩، ٢٧). تطلق أوبرسفيلد على هذا الخيار "طريق رجوعى"، بمعنى تاريخى صرف، مقابل عملية "المسرحة" teatralización الخاصة بأعمال بريشت، التى يعى من خلالها المشاهد بأنه "فى المسرح وليس فى مكان آخر" (المصدر نفسه).

وبالفعل فإن بريشت كان يطلب من جمهوره المشاركة محافظاً على تصرف مسؤول وتأملى. يتميز مسرح بيرتولد بريشت، مثله مثل مسرح الكثيرين الذين

اتبعوه^{٥٦}، يتميز قبل كل شيء بإرادته في جعل الجمهور عارف تام بالعالمين اللذين يتواجهان في الفضاء المادى والسحري لتمثيل، المسرح نفسه والحياة، الخشبة والقاعة: لمزعه على كسر التماثل القائم بين المنصرين: القاعة لا تتخلى عن الخضوع للخشبة، المسرح يتمرد على السينوقراطية escenocracia السارية بعد عقود من حضور المذهب الطبيعي. وما أطلق عليه بريشت، عن حق، المسرح "المطبخى-البرجوازي" أو بكلمات أخرى المسرح "الأرسطى"، "الأبوى"، ويسمى هكذا لأن "المشاهد كطفل في أقمطة" وهو بوساطته "لن يتغير في العالم" (أويرسفيلد، ١٩٨٩، ٣٦) وكان يقوم على أساس الخيال المنبثق عن التصادف الدقيق بين الخشبة والقاعة (الواحدة هي حقيقة الأخرى): الفن الجديد الذى يبعده يحاول تحويل متلقيه إلى جزء بارز في عملية الإبداع^{٥٧}. في مسرح "على الطريقة الإيطالية" كان يتعارض عالمان عبر هذا "الحائط الرابع" غير المرئى (بالبيه، ١٩٧٥، ١١). ولجمهور المسرح الملحمى، على العكس، نجد أن القاعة لم تعد مكان إبهار يمثل العالم: القاعة، الجمهور (بنجامين، ١٩٦٩، ٨).

يجب الإشارة هنا إلى أن مفهوم المسرح "الأرسطى"، الذى تعامل معه بريشت، يبدو في لحظات كثيرة، أسطورة أو أداة عمل لمفهوم دقيق وعلمى. ومعه كان يعين كل التقليد المسرحى الذى لم يولد بعد النيوكلاسيكية ليسنج واستمر

٥٦- جدير بالإشارة هنا إلى كل من ماكس فريش وفريدريك دورنيمات.

٥٧- لتطور مفهوم "الخيال الدرامى" ونتائجه "الهورية"، انظر كوستنر (١٩٦٨) ومع خيال "الحلف الروائى" (انظر مارتينيث يوناتى، ١٩٨٣، ١٢٨-١٢٤، أو بوثولو إيبانكوس، ١٩٨٨، ٢٢٣-٢٢٥).

فى الفترة الطبعية، وكان بريشت يكرهه. وبالفعل ليس معقداً كثيراً مراجعة حضور أرسطو والدراما اليونانية فى نظرية وممارسة بريشت (ويليامز، ١٩٧٥، ٣٢٦، انظر هيش، ١٩٦١، ٩١). ونقد بريشت للدراما "الأرسطية" يقوم أساساً على مفاهيم "التشخيص" و"التطهير"^{٥٨} ويؤثر بالتالى على دراسة ردود فعل الجمهور^{٥٩}. يبدل بريشت وظيفة المشاهد، مقلقة وسلبية فى هذا النوع من المسرح، بمقتضياته المنومة، فى بعد مشهدى، مفتوح ونشط، يعيد إرسال صورته الذاتية للمشاهد، لتصبح أكثر شفافية: الرجال يظهرون فى "عملية التكاثر وإنتاج مواقفهم" (ويليامز، ١٩٧٥، ٣٢٧). لا توجد إمكانية التشخيص، فقط يبقى بديل الوعى المتولد عن تحليل هذه الرؤية "المعقدة" للواقع. كينيو Quiniou يستخدم لفظ "قياس وظيفى" للإشارة إلى وضع المشاهد فى مسرحية "الأم شجاعة" وفى المسرح الملحمى كله: "المشاهد يعى أنه مكان قياسى يريد أن يراه يعمل على المسرح ويفكر فى لعبة القوى المتعارضة فى الأم شجاعة والسيطرة عليها" (١٩٧٩، ١١٢). وعلى المسرح يتم سحب الجمهور للتعاون نقدياً فى هذا النوع من الأعمال المفتوحة عبر مختلف الحيل. هناك ممارسة مشتركة فى مسرح المؤلف الألمانى، تتعلق بخلق نوع منه "الابتعاد الجمالى" بين المشاهد والفرجة، وهى استخدام سارد أو معلق. ويدخل بريشت هذه التقنية فى (الاغتراب)

٥٨- هناك مشكلتان تجمالان نظريات بريشت صعبة. الفكر الدرامى لبريشت، المعكوس فى مقالات واسعة ومكثفة، يبتعد كثيراً عن الوحدة.

٥٩- مقارنة أوسع بين المسرح الملحمى والدرامى، انظر اللوحة الموجودة فى ماهوغنى (١٩٦٣، ٣٦-٤٧).

المشهورة Verfremdungseffekt التى تهدف إلى وضع الجمهور فى وضع مراقبة ونقد أمام العملية الممثلة، بالسماح له، فى كلمات أخرى، بكشف نفسه عبر هذه النظرة الملحمية للمسافة، فى الوقت نفسه يكشف عن وضعه فى المجتمع الحقيقى: يريد بريشت أن يخلق نوعاً من الضمير الجديد لدى المشاهد.

فى خلفية الإشكال الشهير بين لوكاش وبريشت حول مفهومين للواقعية، يكمن، حسب ماير Mayer، نزاع بين نوعين من التقاليد: "بالنسبة للوكاش: جوته، بلزاك، تولستوى. إعادة إنتاج للواقع (...) تشخيص مقدم. بالنسبة لبريشت: جريملسهاوسن، فولتير، شيللى، هاسيك. تشخيص للواقع داخل تناقضاته. عرقلة تشخيص عبر المشاعر ... (...) أدب التشخيص-أدب الإبعاد. أرسطو-ضد أرسطو" (ماير، ١٩٧٧، ١٢١). بيتر هاكس Peter Haks تلميذ بريشت يذهب إلى أبعد من ذلك: هجوم بريشت موجه إلى شخص أرسطو التاريخى كرمز للفكر الاجتماعى المحافظ (ماير، ١٩٧٧، ١٢٢). ولكن فى اعتبار الحكاية، النادرة أو الأسطورة الخاصة بمثل على أساس أنها جزؤ الأكثر جوهرية، يلتقى بريشت مبدئياً مع أرسطو: "الأسطورة، حسب أرسطو، ونحن نتفق معه فى هذه النقطة- هى روح الدراما" (بريشت، ١٩٦٣، ١٧٧). وكما هو معروف فإن الجزء المركزى من الفصل السادس من كتاب "فن الشعر" مخصص لتفضيل الحكاية على الأشخاص، داخل الأجزاء الستة التى كانت، حسب أرسطو، تشكل مأساة (حكاية، أشخاص، تعبير فكر، فرجة وغناء. ويشير بريشت حرفياً إلى أرسطو الذى يرى فعلياً أن مبدأ وروح المأساة هى الحكاية (١٥٠ | ٢٨). فى

الفقرة ٦٥ من "أورغانون الصغير" يقدر بريشت من جديد أهمية الحكاية (١٩٦٣)، (٢٠١). إلا أنه لو فكر أرسطو أن أهم شيء كان "بناء الأحداث" (١٥١٥٠)، وكما سنرى فإن بريشت يتحرك في الاتجاه المعاكس. وظيفة الشاعر الدرامي هي إظهار ما يحدث بين الرجال، مع الاهتمام بتلك الجوانب من الحياة التي من شأنها أن تصبح محل جدل أو تحويل. المسرح الملحمي يعين، بالإضافة إلى هذه المهمة الاجتماعية، المهمة، مجموع العمليات الجمالية الموجهة إلى إبلاغ المشاهد المعنى الحقيقي للنادرة: "المهمة الرئيسية للمسرح هي شرح الحكاية وتوصيل الأحاسيس عبر سبل الإقصاء المناسبة" (بريشت، ١٩٦٣، ٢٠٤) ^{٦٠}. وبهذا الهدف، تتحول الحكاية إلى مجموع المواقف التي يتخذها الأشخاص بينهم، وتصرفاتهم *gestus* ^{٦١}، فتصل الحكاية أيضاً إلى سرد الأحداث عبر خطاب "Story-maker"، جزء مكمل ومهم جداً في نظام الإقصاء المعقد هذا، تحت صورة كورس أو مفن. بيكس Beckés يصل إلى مقارنة مسرح بريشت مع الآلة الثقيلة لحكايات بلزاك، المليئة بأفعال غير تامة ومقطوعة في الكثير من الحالات من خلال تعليقات "نحن" السلطوية. (بيكس، ١٩٧٩، ١٠٤). والعملية (في التالية: أ) إذا كان فعل المسرح الدرامي يتطور أمامنا في مضارع تالٍ، في الملحمي نجد أن الحدث، متحولاً إلى حكاية، إلى ماضٍ، يعاد بناؤه بشكل متقطع

٦٠- بريشت في النقطة ٣٥ من "الأورغانون الصغير" (١٩٤٨).

٦١- بريشت، ١٩٦٣، ١٩٨.

عبر فعل الروى المبني من التتابعات (فرض على القراءة الشخصية) وتواجه
تهكياً الفعل بشكل مبعّد^{٦٧}. فليق واضحاً أن بريشت، مثل شيلر، يفهم العلاقة
ملحمة-درامة كقّد أو جدل، بعيداً عن الطروحات المتصلبة والمقصية (بريشت،
١٩٧٠ب، ١٢٥).

السارد، وهو عنصر أكثر يقودنا إلى الصورة في "المرآة المعكوسة" miroir
renversé أو "image-boomerang"، المكوسة من قبل دور Dort a la opera de
cuatro cuartos وماهاجوني Mahagony، يسمح بتدمير التشخيص (empatía)
بين الجمهور والأشخاص على المسرح (بريشت، ١٩٦٣، ١٨٦)، حيث يتساءل
بريشت وهي مسرحه الإجابة قاطعة. المشاهد لا يجد نفسه متورطاً وسط الفعل،
والآن يتعارض مع الفعل، يجبر على اتخاذ قرارات، على إيقاظ نشاطه. وإظهار
هذا يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار هذه الكلمات المقتبسة من خاتمة "صعود
وهبوط أرتورو وي المقاومة" (Der aufhatsame Aufstieg des Arturo Ui)
(1941: أيها الجمهور المحترم: فلنتعلم أن نرى، بدلاً من أن ننظر كالخراف وبدلاً
من أن نشرثر (...)) عليكم أن تمثلوا (...)) فلنتعلم أن نرى بدلاً من النظر كخروف
يذهب إلى المجزر" (١٩٤). أو هذه الكلمات التي تقفل على لسان "الممثلين"
المسرحية "التعليمية"، الاستثناء والقاعدة وتقوم بتوضيح تام للنظام البريشتي
للاستغراب "هكذا تنتهي/حكاية رحلة./ لقد سمعتموها وشاهدتموها./ شاهدتم
المعتاد، ما يحدث دائماً./ لكننا نرجوكم شيئاً: / ما هو ليس غير مستعمل.

٦٧- التجزئة طريقة يمكن مراجعتها في الكوميديا الإسبانية في القرن السابع عشر، روثاس،
١٩٨٠، ١٩٨١، ١٨٤ وجونس (١٩٦٧).

اعثروا على ما هو غريب/ ما هو عادى. اعثروا على ما هو غامض/ ما هو اعتيادى، ما يدهشكم./ ما هو قاعدة، انظروا إليه على أنه سوء استخدام./ وعندما ترون سوء استخدام/ ضموا علاجاً له (١٩٢). الأعمال الملحمية لا تقدم على أنها تامة وكاملة بل تنزل فى كل لحظة فى حالة ولادة *in statu nascendi*، من هنا كانت أهمية "التواطؤ البناء للمتلقي" (بافيس، ١٩٨٢، ٧٢)، مرسل إليه يقوم من خلال الاستخدامات والتفسيرات "بمصاحبة المؤلف خلال عمليات إنتاج" (دوبلان، ٢٢٧)، بنية دقيقة ونهائية لتعديل العالم.

وفى هذا الجدل الدائم بين العمل والمشاهد، كلما كانت المسافة أكبر بين القاعة والخشبة، يصبح أسهل إثارة التأمل المرجو حول الأحداث الممثلة. ولهذا فإن بريشت يعتمد عن الواقعية، عن إعادة البناء الخيالى للواقع، من أجل اكتشاف آليات الخيال بالكامل، وكما يؤكد رولان بارت، بالنسبة لبريشت من الضروري وضع مسافة ما بين الدال والمدلول: وفى مجتمع معتوه، يجب على الفن أن يكون "anti-physis"، أن يكسر مع نقده أى احتمال للخيال: "على الشفرة أن تكون مجحفة جزئياً، فبدونه نعود للسقوط فى فن للتعبير، فى فن للخيال الجوهري" (بارت، ١٩٧٠، ١٠٦)^{١٣}. والممثل-السارد وحده، ربما الأكثر لفتاً للنظر، من هذه العناصر التى تزمع إلى إثارة القطيعة مع المفهوم التقليدى للشفرة المسرحية. على "الممثل الملحمي" أن يروى دوره، دائماً بواسطة "gestus" الذى يظهر شخصاً من الخارج، كشاهد محايد لأفعاله الذاتية، وهو فى الوقت نفسه

٦٢- هيسواناثان (١٩٨٥).

فاعل (سارد) ومفعول (مسرود) وهكذا، ككائن ذى عضوين فى أزمة مستمرة، يجب أن يتأمله المشاهد .

والمرححية التى تضم النوايا المحلمية لبريشت، حسب ما لخصها فى "الأورغنانون الصغير"، هى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٤٥)^{٦٤} . وهى عبارة عن مراجعة لموضوع عادى فى مسيرته المسرحية، ظلم مجتمعنا، فى مناسبة عبر مثل عن مشكلة من يجب أن تنتمى إليه الأرض، ما إذا كان لمن يملكونها أو لمن يعملون فيها . وبيئت المسرحية تنوعاً لعملية مشتركة للمسرح داخل المسرح؛ ومن أجل توضيح هذا المازق الاجتماعى-الاقتصادى، يحضر أعضاء كوليجوس دى جالينسك Koljós de Galinsk تمثيلاً للحياوات الموازية لتعاسة غروتشى (جروش الفصّل الأول والثانى والثالث) والقاضى الفاسد أزداك (الفصل الرابع)، كنهاية سميدة ومهذبة للأخلاق . والحكاية "المرعبة" يعلق عليها سارد تعليق موضوعى فى ضمير الفائت، متخفٍ تحت شخصية "مفن" أو "سارد" ذى علم مطلق .

فى افتتاحية الرواية يذكر المفنى، بطريقة فصيحة، ببداية حكاية (كان يا ما كان ...) : "فى غابر الأزمان، فى مرحلة دامية ... هذه الكلمات المبدئية يستعاض عنها مباشرةً بتمثيل الأشخاص على المسرح . وابتداءً من هذه اللحظة، وعلى طول العرض، نجد أن الرواية الأصلية تتبادل مع المحاكاة الثانوية فى

٦٤- مادة "دائرة الطباشير" مستقاة من أسطورة صينية لى هسينغ تاو اقتبسها الشاعر النمساوى كلايون (دوشيه، ١٩٦٣، ٢١) ..

الحكاية، لتحقيق بذلك تأثيراً "للسندوق الصيني" وهو ما يشرحه ريتشاردسون على النحو التالي: "عندما يروى شخص حدثاً لشخص آخر، فإن فعل الرواية هذا يحتوى داخله أطول إطار محاكياتي لأشخاص الحوار. إلا أن هذا الحوار في ذاته تجسيد درامي لحكاية السارد للفعل المسرود- وهي مشكلة بالمشهد المسرود على الخشبة" (١٩٨٨، ١٩٧).

وسارد "دائرة الطباشير القوقازية" ستمثل بطرق متنوعة^{٦٥}:

(أ) يقدم إلى الشخص "مسرحية لا صلة لها بمشكلتنا" (١٦)

(ب) يتوجه إليهم عبر سباب (" apsostrófes انظر حولك وانه أيها الأعمى")،

(٢٥)

(ج) يعلق على الأحداث (اسمعوا الآن حكاية امتلاك ابن الحاكم، /وسترون أن الأم الحقيقية تم التعرف عليها ...٩٦)، في لعب بالألفاظ يبرز المقابلة المثمرة بين رواية وتمثيل، في الوقت الذي يدخل فيه التنبؤ prolepsis الروائي، وهو تقنية إبعاد أخرى .

٦٥- لا يخطئ، كما سنرى حالاً، فرناندو دي تورو بتأكيد بصفة عامة على أن السارد البريشتي لديه وظيفة إحلال الصيغة المسرحية على الأعمال بواسطة فقررة مروية، وهي وظيفة في الوقت نفسه تمنى قطيعة التركيب الدرامي وعليه فإنه يعمل كمنصر "إقصاء" هذه الوظيفة الأساسية يمكن أن تقسم إلى عند من الوظائف الفرعية: (أ) تلخيص الأعمال غير المسرحية. (ب) إعلان أعمال. (ج) إدخال أعمال، (د) التعليق على أعمال، (هـ) تقديم معلومات عن الخلفية (ماضى/حاضر) (١٩٨٤-٨٢).

د (يعرف كل شيء، أفكار وأسباب الأشخاص ("اسمعوا ما فكرت فيه ولم تقله الفاضبة"، ١٠٦)

هـ (يضع التشويق " suspense من سيحل القضية؟ من سيكون القاضى؟ واحد جيد أو آخر سيئ؟ المدينة كانت متشوقة"، ٧١)

و (كما أنه يقدم النصائح للأشخاص المقربين من المغزى، على غرار ما يحدث فى الدرس الختامى ("أنتم، يا من سمعتم حكاية دائرة الطباشير، /احترموا رأى الشيوخ"، ١٠٩).

لقد رأينا فى بريشت كيف تلقى العاطفة لدى المشاهد قدرته التأملية: ولهذا فإن أعماله تقلص العنصر المأسوى إلى أقل حد. فى "دائرة الطباشير" يتدخل المغنى لتفادى هذه المخاطرة عندما يستطيع مشهد الوصول إلى كثافة عاطفية مفرطة. فلنفكر فى نهاية الفصل الثالث عندما يحدث العد المنتظر بين جروشا وGruche وخطيبها سيمون: "جروشا تنظر إليه بياس، الوجه مبلل بالدموع" (٦٩). حينئذ يقاطع صوت السارد، يكسر مشهداً رقيقاً بتعليقاته: "تقال كلمات كثيرة، كلمات كثيرة يصمت عنها/ عاد الجندى. "من أين؟ لا يفصح عنه" (٧٠). وروايته، يعرضه للأحداث من وجهة نظر أخرى، يعيد للجمهور وضعه، بعد أن فقدته قليلاً، وضعه كمراقب-شاهد.

تمثيل "مبعد" هو تمثيل يسمح بالاعتراف بالشيء الممثل، ولكنه أيضاً يصبح شاذاً (بريشت، ١٩٦٣، ١٨٩). وهكذا فإن الحكاية parábola البريشتية فى

دائرة الطباشير" تحقق، والمسارد-المغنى-المسارد narrator-cantor-rapsoda ليس غريباً عن ذلك، بعداً غريباً أمام عيون المشاهد. ومع وصول ما هو غريب، يحقق بريشت هدفه، وهو جذب الواقع الممثل من دائرة فعل المشاهد، تقادى أن يرى المشاهد نفسه مقحماً فى سير الأحداث دون إعطاء إجابة على الأسئلة التى يريد العمل طرحها، وهكذا دون إدراك معناه الحقيقى.

لم يكن الشكل الروائى موروثاً للمسرح "الثورى" الذى أشاد به بريشت. والمؤلفون التالون خير مثال على ذلك.

بول كلوديل. من الغريب أن العلاقات بين بريشت والفرنسى بول كلوديل كانت بارزة: فتنفس ديون الإعجاب (مسرح قديم، شكسبير، رامبو، مسرح نوه)، الثورة نفسها على مسرح "البوليفار" أو على أويرا فاجنر يمثلان بعض الملامح المشتركة، إلا أنه فى الاثنين يولد المسرح كمحاولة يائسة لوضع قناع لتناقضات الشاعر الدرامى مع فكرة العالم. ورغم أنه من الممكن التكهن بأسبقية كلوديل (لأبريل، ١٩٧٢، ٢١٧-٢٢٠)، فإن تأثيره فى مسيرة المسرح التالى عليه كان، بلا شك، أقل من الألماني. ومع ذلك فإن من الملفت للنظر أيضاً أن الأساليب التهامية المستخدمة من كلا المؤلفين (تعليقات، نداء للجمهور، خلط ما هو سخرى مع ما هو جدى)، أنهما متشابهان فى الأسلوب التعليمى، إذ يلجأان للوعظ أمام المشاهد إلى متعارضين فكريين: السعادة الدنيوية فى عالم ماركسى، فى حالة بريشت، والحياة الخالدة، فى حالة كلوديل.

فى النسخة الكاملة من حذاء من الساتان "Le Soulier de satin" (١٩٢٤-١٩١٩)، وهو عمل معقد، دراما تامة ذات بنية متعددة ومختلفة، ذات

أبعاد كبيرة، توجد ملامح تستدعى الباروكى *theatrum mundi*، ونجد أن كليهما، كلوديل مثل بريشت، يريدان تفكيك آليات الخيال أمام المشاهد. والإرشادة الأولى تبين هذا الاهتمام "يقوم عمال تركيب وتفكيك المسرح *machinistes* بأى ترتيبات ضرورية أمام عيون الجمهور بينما يواصل الفعل مسيرته" (٦٤٩). فى الاقتباس للمسرح، يمنح كلوديل أهمية أكبر لشخص كان قد قام بهذه المهمة فى النسخة الطويلة: "L'Annoncier"^{٦٦}. والخطاب الذى يفتح العمل على لسانه يريد تمويد المشاهد، مبدئياً، على نوايا المؤلف فى الالتفاف على أكبر فضاء-زمنى، كل شىء فيه ممكن: "خشبة هذه الدراما هى العالم (...) المؤلف يسمح بضغط الدولة والحقب" (١٣)^{٦٧}. ودوره أيضاً هو الكشف، فى سبب مستمر للجمهور، الأعراف العادية لعملية إخراج، بهدف القطيعة مع كل أمل مسرحى (١٩٩٤-١٩٩٥).

وكثيراً ما يظهر التهكم فى صوته، على غرار قيامه بالتعليق على سيطرته على زمن العمل: كى نعرف أننا فى المسرح يمكننا أن نتلاعب بالزمن كالأكورديون، على هوانا، فالساعات تدوم والأيام متوالية" (٧٢٢). ويبقى

٦٦- العمل يمثل الحب المستحيل بين دون رودريجو والسيدة بروشيز فى نهاية القرن السادس عشر أو فى بداية القرن السابع عشر.

٦٧- انظر أرتو (١٩٨٧، اب، ٢٤، ٤٢). بيرتون (١٩٥٨، ٨٢ والصفحات التالية) يتحدث عن هذا الفضاء فى قطيعة الزمن (*a split in time*) وهو أمر موهود فى مسرح كلوديل.

الاحتمال الزمني، في كل الأحوال، مضى به من أجل الأهمية الشعرية للمبدع (لاندرى، ١٩٧٢).

ويلا خجل يكشف المعلن عن الحبكة (هو يبرأ وإلا ستنتهي المسرحية، ٧٣١)، ويقدم أيضاً المواقف، الديكور أو الأشخاص أنفسهم قبل أن يظهروا على المسرح. سيطرته على الممثلين مطلقة: "إننى أقدم لكم أم دون رودريغو. (...) استريحوا أين أنتم! انتبهوا سأبحث عنكم. من قال لكم بالمجيء؟ اخرجوا! اخرجوا! (٩٩٥).

يعيد كلوديل استخدام أساليب متشابهة في عمل مكتوب لأول مرة في ١٩٢٧، كتاب كريستوفر كولمبس "El libro de Cristóbal Colón، دراما أحادية الشخصية monopersonal يبدى عنوانه من البداية نية ملحمية واضحة. وبالفعل فإن حكاية المكتشف، "الكتاب" الذى يريد حل كل الأسئلة، سيحكى من قبل الشارح أمام كورس من المخلصين، وهو ذو قدرة مفرطة مثل قدرة قس يهم بإلقاء قداس. وبهذه الكلمات، على لسانه، يبدأ التمثيل: "باسم الأب والابن والروح القدس" (٤٢). ويرد الكورس ("آمين"، نفسه) ويعد لحظة، يحاول الشارح إدخال مستمعيه في المعنى العميق والكاشف للفعل، من خلال صلاة فريدة: "إننى اتضرع إلى الله القادر على كل شيء كي يمنحني الضوء والصلاحية كي أفتح وأشرح لكم كتاب حياة ورحلات كريستوفر كولمبس الذى اكتشف أميركا... (٤٣). ودوره أيضاً هو تقديم السياق تاريخياً أو القطيعة مع الأمل في اللحظات الأكثر توتراً.

والعملية التي يتعرض لها كولبس بغية أن يقرر ما إذا كان مغامراً أو قديساً، تتحول إلى فرجة من الدرجة الثانية^{٦٨}. بعد أن نادى عليه الشارح والكورس في بداية العمل، ينقسم كولبس إلى شخصين: كريستوفر كولبس المتأمل والروحي (كريستوفر كولبس ٢) يقف في مقدمة خشبة المسرح، إلى جانب الشارح والكورس، يراقب أفعال المتهم كريستوفر كولبس (كريستوفر كولبس ١) على الخشبة وبهذا يواجه اتهامات "L'Opposant" الذي يقوم بدور نائب قاض^{٦٩}. يشارك الكورس في جميع مستويات الأفعال ومهمته متعددة: يكرر طقساً كلمات أشخاص آخرين، إلا أنه يقدم أيضاً آراءً عن كولبس تحولت إلى الخلف la Psoteridad^{٧٠}.

هناك بعض المستويات تصب في البنية المركبة، الباروكية، كمسرحية دينية، يتفدى منها "الكتاب": كتاب التاريخ، كتاب الخلود، الذي يريد أن يضع وظيفة كولبس في مهمة خلق العالم، وكتاب الفرجة، الذي يقوم على ردود الفعل اللاحقة، التي في الإيجابية أو الانتقادية، أمام قراءة للكتاب (لابريول، ٨١-٨٢).

٦٨- من أجل مواصلة المقارنة نين بريشت وكلوديل هناك رأى ج. م. سيرو (التيه، ١٩٦٨، ١٤٩).

٦٩- انظر مادل (١٩٦٨-١٣٧)، مرسيير-كامبيش (١٩٦٨، ٢٤٢-٢٤٤) وغوييه (١٩٧٨-١٥٩).
٧٠- ومع ذلك في الفصل الثاني، ٢، ("جدل")، يرى الشارح نفسه مجبراً على توبيخ الكورس، لأن لم يبق صامتاً كما كان يجب. بعض أعضائه يستغلون الفرصة كي يناقشوا حول بعض تفاصيل الرواية.

ويعنى كتاب كريستوفر كوليمس^١ احتفاءً كبيراً بالفضل السماوى من خلال العرض المختص بسير القديسين لشخصية بطله، مع الرغبة الملحة فى الوصول إلى مسرح "انتقادى"، إلى دخول التأمل حول القوى الاجتماعية والفكرية التى تصيغ التاريخ.

ثورتون ويلدر. فى مدينتنا "Our Town" (١٩٣٨) يمالج ثورتون ويلدر عبر تقنية درامية جديدة حقاً، العلاقة بين آتفه تفاصيل الوجود اليومى وأى منظور خلود eternidad أو بالأحرى عدم الفناء immortalidad^٢ وغياب الستار فى بداية العمل واستخدام مسرح غير محدد أو نقص عناصر التوتر فى الحبكة هى معالم أخرى تسهم فى قطع الحلم الدرامى وكذلك فى المفهوم المسرحى الجديد الذى أدخله ويلدر فى "مدينتنا" واستمر بيهاء بشكل خاص فى "The Skin of our Teeth" (١٩٤٢).

وعنوان كل واحد من الفصول الثلاثة - "Daily life"، - "Love and Death" - يميز هذا الحضور فى مسرحية الأشياء المبتذلة المناملة sub specie aeternitatis كمكونات أساسية لحياة إنسان، عادى . ومن أجل إظهار هذا الفرض التعليمى يلجأ ويلدر إلى شخصية ناطق بلسان ذات الأفكار، هو مدير خشبة المسرح "stage mager" أو الملقن، وهو بلا شك الشخص الأكثر أهمية فى هذا "السرد المزين" récit illustré الحقيقى (جوييه، ١٩٧٨، ١٦٠). هذه الوظيفة ممتدة كما فى المسرحيات المشار إليها إلى هنا:

٧١- حول هذه النقطة انظر كارى (١٩٦٥) وكاسترونوفو (١٩٨٨) وكذلك هابerman (١٩٦٧).

أ) لا يجتهد ويلدر على الإطلاق في وصف المواقف الموجودة في "مدينتنا" على أنها "حقيقية" وهكذا جعلها معقولة أكثر أمام المشاهد. وعلى العكس فإنه يقطع العلاقة منذ البداية مع أى احتمال للحلم الدرامى. سيدكر الملقن الجمهور بشكل دائم، بغية تقادى أى التزام عاطفى، بوجود مسرح يتأمل ذلك فقط، خيال مسرحى: "هذه المسرحية عنوانها "مدينتنا". كتبها ثوررتون ويلدر وأخرجها أ. (أو أنتجها) أ....: أخرجها ب....) وفيها سترى الأنسة ج....: الأنسة د.... والسيد ه.... السيد و... والسيد ز: السيد ح.... وآخرين عديدين" (٩) ^{٧٢}. والمسافة التى قدمتها قريحة السارد تسمح بإعادة بناء الدراما، بشكل مجتزئ، من خلال تقطيع العمل إلى مشاهد قصيرة، حياة جورج واميلى.

ب) السارد في "مدينتنا" يزود الجمهور بكل المعلومات الضرورية عن حياة قرية متواضعة، غوفرز كورنرز، نيو هامشير، مع تفاصيل مترفة: "اسم البلدة هو غروفرز كورنرز، ن. ه. بعد عبور خط ماساتشوتيس مباشرة: خط طول ٤٢ درجة ٤٠ دقيقة: خط عرض ٧٠ درجة ٢٧ دقيقة" (٩). يفتح الفصل الأول بالملقن الذى يتوجه مباشرة إلى الجمهور ليشرح له موقع المبانى الرئيسية في المدينة، ليخبره بالأحداث الأكثر بروزاً التى وقعت فيها ولتقديم الأسرتين الأكثر شهرة فيها للجمهور، أسرة ويب وأسرة جيس، ويختتم مع الملقن معلناً أنه بعد الفصل الأول سيكون هناك فصل ثانٍ ^{٧٣}.

٧٢- انظر كيف تترجم هذه الإشارات في النسخة الإسبانية المذكورة في المراجع: "هذه الكوميديا انها السيدات والسادة عنوانها "مدينتنا". وقد كتبها ثوررتون ويلدر واقتبسها للمسرح الإسباني ماريا مارتينيث سيراً وخيموس ماريا دي أروثامينا وأخرجها ... (٧).
٧٣- كل الفصول تنتهى بمدخله للسارد (١٨٢).

فى الفصل الثانى يقوم السارد باتباع أسلوب فلففى فى حديثه عن عالمية الزواج، فى الوقت نفسه يدخل حذفاً زمنياً لثلاث سنوات ويحدد الفعل فى شهر يوليو. وينبهنا المدير "Stage manger" ، فى بداية الفصل الثالث، بمسيرة تسع سنوات بعد الثانى، إلى بعض التغييرات التى حدثت فى غروفرز كورنرز، وذلك من خلال بعض الوفيات، وبأن المسرح هو مقابر المدينة، بعد أن تم تأهيله.

ج (فى الواقع فإنه لا يتوجه بشكل مفتوح فقط إلى الجمهور بل أيضاً إلى الأشخاص ("شكراً يا آنسة ويب، شكراً يا إملى". ٣٨) ^{٧٤} .

د) يقوم مسرح ويلدر على التوتر بين زمنين متراصين: السارد معاصر للمشاهد، ومن هذا الموقع الزمنى، يستدعى الأشخاص كى يمثلوا الحكاية على المسرح ^{٧٥} . ومع ذلك فرغم هذه المسافة الزمنية التى تفصله عن الأشخاص فإن سارد "مدينقنا" لديه ميزة عدم البقاء خارج اللعبة الدرامية والقفز كممثل على المسرح عندما يروق له ذلك. أى أن مشاركته تضم إلى جانب التمثيل المتفرق كشخص فى العمل، دور القمص، على سبيل المثال، فى الفصل الثالث ^{٧٦} .

هـ) والملقن، فى حقيقة الأمر، كاتب مسرح قادر على القيام بأى تحول غير

٧٤- عاد إلى مكانه . (١٢).

٧٥- يدور الفصل الأول يوم ٧ مايو ١٩٠١، والثانى، ٧ يوليو ١٩٠٤ والثالث فى ١٩١٣ حاضر السارد يقع فى تاريخ التمثيل، ١٩٢٨ .

٧٦- مشاركته كشخص يشمل دور السيد مورغان صاحب محل أدوات منزلية الذى يبيع أيس كريم إلى إملى وجورج فى الفصل الثانى (٧٤-٧٥، ٨١-٨٢).

منتظر فى مسار العمل وكذلك وقته فى العديد من المناسبات. إنه العالم بما
”بعد“ وما ”قبل“ لما يحدث على الخشبة، تأثيره فى بنية العمل أساسى. ويقدرته
على التحرك تزامنياً إلى الأمام وإلى الخلف، بمعرفته لماضى وحاضر ومستقبل
الأشخاص، يسهم حضور السارد فى خلق انطباع غياب فى مسار الزمن، حسب
كونر (١٩٧٢)، ولهذا فرغم المظاهر فإنه فعل ذو أساس عام.

و) إلا أن وظيفته فى الأساس أيديولوجية لأنه لا يتأخر فى التحول إلى دليل
ضرورى لفهم النظرية المطروحة من قبل ويلدر، وفيها الآخرون مجرد توضيح
بسيط. والواقع يمكن القول إن هذا الدور السلطوى موجود منذ هذا التضامن
فى العثور على عنوان ويشمل جماعة للمؤلف والشخص والجمهور على وجه
الخصوص.

المشاهد يتأمل أحداثاً مرثية، وكذلك عاشها مئات المرات سابقاً، وانطلاقاً من
موقف ”مستغرب“ يسمح بتقييم جديد للعالم العادى، وكل شيء يمكن أن يحدث
وكل شيء له أهميته الكبيرة:

إملى...قم بأى تصرف إنسانى فى الحياة طالما أنها قائمة! كل، كل دقيقة!

لا (وقفة) القديسون والشعراء، ربما يفعلون شيئاً (١٢٥).

والخلاصة هى أن ويلدر يدعو جمهوره لشعيرة لما هو يومى، للاستمتاع، فى
ثانية، بالفرحة الحقيقية المترتبة على جمال الأشياء الصغيرة التى تشكل وجودنا.

تتعى ويليامز. يلجأ إلى حضور سارد على المسرح في أحد أعماله المليئة بالحنان والشمع، أحد الأعمال التي تسببت له في الكثير من المجد. في "سوق البلور" (The Glass Menagerie 1944) التي وصفت بأنها مسرحية للذكرى (المشرون). وفيها يواجه مؤلف ميسيسيبي الموضوع الشائك للملاقات الأسرية^{٧٧}. ورغم أن كل الظروف الممتلئة في هذا العمل ليست خاصة بالسيرة الذاتية فقد اتهم ويليامز، على أثر تمثيلها في نيويورك (١٩٤٥) بالميل للمعاطفة بطريقة مفرطة^{٧٨}. وكان المؤلف قد اعترف بهذا الأمر على أنه إسهام إرادي، بصوت السارد توم وينفيلد، وإن كان لنوايا مختلفة. وبالفعل لتفادي السقوط في الميلودراما، كون الموضوع مناسباً، فقد فضل منح عمله صبغة واقعية عبر أعمال عناصر درامية غير واردة في تلك الحقبة. وفي "Production Notes" نقراً: "سوق البلور يمكن تمثيلها بحرية غير عادية للعرف" (المشرون)^{٧٩}. وبهذه الطريقة نفهم استخدام هذا الكم من الحيل غير العادية الموجودة في العمل: شاشة تعرض عليها صوراً وعنوانين، لحن "The Glass Menagerie"، الذي يتكرر بشكل دائم بهدف تضخيم اللحظات الأكثر إثارة، إلى جانب إضاءة واقعية إلى حد أدنى تسلط على مناطق وأشخاص، أحياناً في تناقض مع ما هو مركز خشبة المسرح ظاهرياً. من بين هذه العناصر التي تؤدي إلى "إبعاد المشاهد

٧٧- لن نعرف أبداً كم تدین هذه المسرحية إلى الخبرات الشبابية للمؤلف....

٧٨- يلاحظ وجود تأثير إيسن في تمثل العلاقات الإنسانية الخائفة، أو تشيخوف في المرات الحنون..

٧٩- أور، ١٩٨٩-٢١١.

عن الحكاية (لن يعرف أيضاً دين ويليامز مع بريشت)، يؤخذ في الحسبان أيضاً استعمال سارد يقوم بمراقبة الحكاية من البعد في الفضاء وفي الزمن. توم وينجفيلد Tom Wingfield، أحد الأشخاص الأربعة الذين يشكلون تطور الحدث، يتكيف في العالمين، عالم خشبة المسرح، بصفته ممثلاً شخصياً، وعالم الجمهور، كمشاهد: "إنني سارد المسرحية، وكذلك الشخصية فيها" (٢).^٨ توم، حسب كلمات أمه ذات المفزى في نهاية المسرحية، "صانع أوهام". في أول ظهور له كمساحر خاص للغاية يتلاعب على هواه بالحلم المسرحي كي يخلق معها حقيقة:

توم: لدى حيل في جيبي. لدى أشياء فوق كُمي. ولكنني المقابل
لمساحر الخشبة، إنه يقدم لكم الأوامر التي تبدو كأنها حقيقة.
وانتي أعطيك الحقيقة في الخداع اللطيف للوهم (٢).

يدخل السارد الأحداث على أنها تنتمي إلى عالم غير واقعي ويدخل الجمهور ليعتبر العمل كوهم، في إحالات ذاتية مستمرة. في عرف غير مخفي في المسرحية (٢)، يتوجه السارد كمرسل لرسالة أدبية مدركة ذاتياً إلى جمهور يتحول، بهذه الطريقة، إلى متلقٍ ضمنى في النص ذاته "سوق البلور".

٨٠- الأشخاص الرئيسيون ثلاثة: أماند "امرأة مهملة من زوج يحب اللهو تحاول السير ببيتها إلى الأمام"، "ابنة خجول بشكل مبالغ فيه" لاورا الهشة، والابن الشبيه بالأب، لا يفكر سوى في أن يحيى حياته (باتكيث ثامورا، ١٩٥٧، ١٠)، الشاب، الحالم توم. الآخر هو التوسعي والانتصاري جيم، "The gentelman caller"، رجل بلا مشاكل يهتم بواجب زرع السمادة أينما كان.

توم وينجفيلد، الذى يتمكن من البقاء عبر الوهم الذى تقدمه له السينما، يتدخل أيضاً فى القصة الذى يعلق عليها بنفسه. السارد الـ homodieético لسوق البلور، قادر من موقف متميز على العودة إلى الماضى، ("أعود مرة"، ٢) وكى يضع السياق التاريخى والاجتماعى فى نقاط مقتضبة ("الخلفية الاجتماعية للعمل"، ٣) يقدم ويشخص أشخاص المسرحية. وبما أن هذا السارد يعترف بالاكفاء الذاتى لما هو مسرود ("أعتقد أن باقى المسرحية سيشرح نفسه"، ٢)، فإن تعليقاته، وهى عادية للغاية، ستقتصر فى بعض المناسبات على تلخيص ما حدث بين كل مشهد والتالى له. فبين الخامس والسادس، على سبيل المثال، يحكى لنا السارد تلخيصاً لحياة جيم أوكونور بعض المدرسة العليا وفى الوقت نفسه يكشف لنا قرب حدوث العشاء الحاسم. فى المداخلة الأخيرة، توم يقف كمشاهد فى آن واحد مع حكاية لا تزال تتطور على المسرح، يوجه إلى الجمهور الكلمات التى تلخص السنوات التالية والحاضر منذ الذى يروى فيه وهذه الكلمات ستفسح المجال أمام إنزال الستار (٧٦).

وأخيراً يلى الهروب والشعور بالذنب، والتخلى، موقف وحدة داخلية أثارها التذكير بهذا الماضى المستحضر، كما لو كانت دراما نفسية. psicotrama إذا كانت مسرحية "سوق البلور" قد تم التعامل معها على أنها "تعزيم ذاكرة" من قبل توم وينجفيلد، فإن الفضل المر ليس أقل صحةً فى هذا الإغراء لأن، "بعد كل شيء ليس هروباً حقيقياً الشرك العائلى" (باركر، ١٩٨٢، ٤١٨).

آرثر ميللر. يتخلّى عن كل صيغة درامية تقليدية في ١٩٤٩، وهو التاريخ الحاسم الذي دشن فيه مسرحية "موت بائع جوال" Death of Salesman نموذجاً لما أطلق عليه "دراما الذكرى" (سزوندى، ١٩٩٤، ١٦٣-١٧٠)^{٨١}: يبدأ المسرحية بطلها، ويلي لومان، النموذج للرجل العصامي، ينهار تماماً أمام قوة "الذاكرة غير الإرادية" ويحل هكذا إمكان وضع حدود بين الأبعاد الزمنية للحاضر والماضي. وويلي لومان هو أيضاً الشخص الذي يولد ضميره الأشخاص الآخرين جميعهم ويضعهم في الحدث أمام المشاهد (هوفلر، ١٩٧٣، ٦٣٢). وهو ما يتضح من كلمات كول Cole، "لا يوجد ولا استرجاع flashback في هذه المسرحية، هناك محرك فقط للماضي والحاضر، وهذا يحدث لأن لومان كي يبرر هذا اليأس في حياته قام بتدمير التخوم بين الآن والحينئذ" (١٩٦٠، ٢٦٤).

^{٨٢} "منظر من الجسر" "A View of The Bridge"، دراما من فصلين (١٩٥٥)،^{٨٢} يمكن أن تعد، مع "موت بائع جوال" و"ذكرى يومى اثنين"، مسرحية قليلة التقدير عرضت لأول مرة السنة نفسها، كمثال لدراما الذكرى، لكنها فيها تنوعات سهلة الفهم. والمسرحيات الثلاث تظهر اهتمام ميللر في هذه المرحلة

٨١- من الملفت للنظر أن العنوان الأول لهذه المسرحية كان "The inside of his head". وكما يقول دومينيك (١٩٦٦، ٤٢ رقم ٥) فإن واحداً من ثوابت مسرحيات آرثر ميللر هي مواجهة الرجال مع ضميرهم، انظر أيضاً هون بروكتور في مسرحية "ساحرات سالم" (The Crucible، ١٩٥٣)

٨٢- عرضت لأول مرة في ١٩٥٥ في برودواي، من إخراج إليا كازان، ورجع نصها بعد سنتين.

من مسيرته الدرامية بفن مضاد للوهم تماماً وفيه وعى ذاتي، وأهدافها كانت محددة: "ألا ينسى الناس أنهم في المسرح، عدم محو الوعي بالشكل، عدم نسيان زخم الحياة، ولكن يجب أن يكون مفاجئاً، واضحاً وجلياً في وضع الحقيقة كحقيقة والفن كفن" (ميللر، ١٩٦٥، ٤٩).

وجود سارد على المسرح، المحامي ألفيري، يثير هذه المرة بناء العمل على شكل الاسترجاعات المتتالية analepsis أو flashbacks . والضمير الداخلي لشخص ليس على وجه الدقة العنصر الذي يغذي العمل، كما كان يفعل لومان، أو كحد أدنى بيرت "ذكرى يومي اثنين". وهذه الاسترجاعات نراها في رواية يمكن الثقة فيها بقدر كبير أو صغير تلقى كل إحالة وهمية، رغم أنها تجعلنا نبقى في مجال الذكرى، لأنها عبارة عن واقع مستدعى بنظام، يمكن التعرف عليه في الزمن الماضي والواقع.

المحامي ألفيري لا يلعب دور بطل روايته بل إنه مجرد شاهد وجامع لحكاية عانها آخرون مأساوياً: الحكاية التي تنتهي بموت إدي كاريون (١٣). لأن عمله محامياً، من خلال زيارات إدي للتشاور في مكتبه، في مناسبتين، وزيارة "الموشيين" مارك وردولف، كل هذا كان نهاية المسرحية. يشارك ألفيري في المسرحية، ويفضل شاهد مقرب^{٨٢}، وهو قادر على إعادة بناء الحكاية من منظور مميز ومحيد. ورغم تورطه الضئيل في القضية، وبشكل خاص في اللحظات

٨٢- يكمله شغوص آخرون، كل كاثرين (٥٩).

الأولى من المسرحية، يعترف المحامي منذ الكلمات الأولى فجأة أنه عنصر حاسم في الحكاية التعميسة التي سيقصها (١١).

وبعد قليل يستقبل أول زيارة لإدى. في بدايتها، ألفيرى يذكره بالسلطات المحدودة للمحامي، أهميته أمام بعض الأحداث التي قد لا تكون لها صلة بالقوانين (أنا محام فقط، إدى، ٤٥). ومع ذلك فإن نهاية هذا المشهد تقلق المشاهد. فالفيرى متمسكاً بدوره كسارد يعرف نهاية الحكاية منذ بداية التمثيل، يضطلع بدرجة ما من المسؤولية في ما حدث (٥١) ^{٨١}.

هذا النوع من الاستباق *prolepsis*، المستخدم من قبل السارد كاعتراف بالذنب، يدخل نوعاً من الحتمية، جواً من القدرية المأساوية، سوف يسيطر على المسرح من هذه اللحظة (ميللر، ١٩٦٥، ٥٤) ومنه يستنتج بالفعل افتقار ألفيرى إلى الإرادة، غياب الالتزام الحقيقي مع الآخرين، سبب موت إدى كاريون، سبب وخز الضمير واعتراف ضرورى بأنه إلى حد ما بحث، نداء إلى التقهّم للتخفيف.

ومن ناحية أخرى تبرز في "منظر من الجسر" البساطة التي يحل بها ميللر المشاكل التي كان يمكن أن يسببها سارد في مسرح. السارد يتحرك بسهولة في الفضاءات الثلاثة الموجودة على خشبة: الشارع، غرفة طعام منزل إيدى ومكتب ألفيرى. ظهوره سيصاحبه في كل مرة عمليات إضاءة تخرجه من الظلام: بعد

٨٤- الأشخاص في مسرحيات ميللر يواجهون نوعاً من المسؤولية أو الذنب. مثال على ذلك، كيمودج، جو كيللر في كلهم أبناؤى، (١٩٤٧).

انتهاء مداخلته، أو تسلط الأضواء على قطاع آخر من خشبة، أو أن يفتفى المحامى المتواضع على قدميه، بين الظلال.

مسرح نوه اليابانى. منذ بداية القرن إلى اليوم، من إ.ج. كريغ إلى ثورتون ويلدر، كان تأثير المسرح الهندى والصينى واليابانى أكثر يوماً بعد يوم^{٨٥}. فالأهمية التى تعطى لما هو مروي، ثراء الشفرة الإيمائية، سينوغرافيته المضادة للوهم والإقصائية، الموعزة أكثر منها معروضة، اللعبة المشهدة بين خشبة والقاعة، كل هذا ذكر على أنها ملامح خاصة بالمسرح الشرقى انتقلت إلى المسرح الأوروبى.

والمسرح الكلاسيكى الصينى عادةً ما يدخل فى أعماله حركات مغلين أو أساطير شعبية، روايات منقولة من جيل إلى جيل. ونتيجة لهذا، يمكن للمشاهدين أن يركزوا انتباههم فى تقدير الفرجة، بعد أن تلقوا معلومات مسبقاً عن الحكبة، إلى جانب استخدام مواد روائية مدورة مما يسفر عن تقديم وتأخير من ضمير الفائب إلى المخاطب، بحيث أن شخصاً رئيساً يمكنه أن يمثل الآخرين، شارحاً من أين يأتون أو بكل بساطة من هم.

تشيكيماتسو Chikimatsu أحد المؤلفين اليابانيين الأكثر شهرة، كتب أعمال

jururi نجد فيها السارد 'يتكلم وينظم فرجاً وهو مسؤول عن الكثير من خطوط

٨٥- فى الربع الأول من القرن أبدي مخرجون كثيرون (كوبو، كريغ، ميرهولد أو دولين) اهتماماً كبيراً بالمسرح الشرقى، وبشكل خاص اليابانى، خاصة لما كان هذا المسرح يمثل من قطعة مع الجمالية الطبيعية. فى برلين عام ١٩٧٨ عرف بريشت واحداً من أحسن الممثلين الصينيين للأدوار النسائية، ماى لانغ بانغ، الذى أدخله فى الخواص المميزة للمسرح التقليدى فى بلاده. ومعرفته بالمسرح الصينى واليابانى تجلت فى أعمال مثل (Der Jasager und Der Neisager) أو (دائرة الطباشير القوقازى). ومن جانبه يعترف كلوديل بأنه مؤلف ذو توجه شرقى واضح، ممثلاً تقضيله لتقنيات المسرح اليابانى، خاصة فى أعمال مثل (La femme et son ombre) أو (Le festin de la sagesse) (كلوديل، ١٩٦٦-٧٨-٩٤).

الأشخاص" (ريتشاردسون، ١٩٨٨، ١٩٦). ويصفه عامة فإن مسرح نوه Noh الياباني يهمننا بطريقة كبيرة لأنه يتضمن فى نصوصه شخصية سارد مكلف بتوجيه طقس التمثيل: التشابه مع الحالات المحللة أعلاه يبدو أكثر جلاءً ما يجعله يستحق تعليقاً أكثر تأنياً. وحسب وصف فونتانييل Fontanille، فى مسرح نوه، يقوم شخص، الواكى waki، بدور الوسيط بين الأحداث والجمهور بحيث إن "أشخاص الحكاية يُعبثون أمامه، فى حافز أخير، تغيرات فجائية ومواقف خاصة بحقبة أخرى" (١٩٨٩، ٢٢). والواكى الذى يشغل على المسرح مساحة قليلة وجانبية -من هنا جاء اسمه، إذ يعنى حرفياً "الذى فى جانب" - لديه وظيفة رئيسية وهو إرشاد المشاهد فى هذه الرحلة إلى فترة ومكان بعينين التى ستكون التمثيل. ويعد أن ينسب لنفسه دور "الراهب المسافر" لهذا الغرض، يرسم "أغنية سفر" (ميتشى-ياكى michi-yaki) تسبق فرجة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء: محادثة للواكى مع البطل الميت، شبح تائه يقدم رواية للحكاية، وهى بالطبع ذاتية، حوار مع ساكن للمكان يحكى الحكاية من وجهة نظر جديدة تهكمية-واقعية، وحلمه الشخصى يقوم فيه البطل، عبر تقديم وتأخير درامى، بتمثيل مآثره من جديد. وعندما يستيقظ الواكى، ينزل الستار.

سامستري يكتب عن بريشت. نحو "المأساة المعقدة". كان سامستري فى زمنه أحد كبار المسؤولين عن نشر نظريات بريشت فى بلدنا، خاصة من خلال كتابه

"دراما ومجتمع" (١٩٥٦) و"تشریح الواقعية" (١٩٦٥)^{٨٦}. والعمل الأول مراجعة لقاعدة النظريات الأرسطية حول المأساة من خلال مصفاة يطلق عليها ساسترى نفسه "أخلاقية اجتماعية" (١٩٦٥، ٧). أما الكتاب الثانى، "تشریح الواقعية"، فيمنى درجة أكبر من التعميق فى مسألة الواقعية الأدبية، تحت تأثير ما عناه للمؤلف اكتشاف برتولد بريشت عبر القراءة والخبرة القوية له ككاتب مسرح^{٨٧}. ويمزى ساسترى لهذه الحقبة مفهوم "الواقعية المعمقة"، "واقعية ليس فيها وهم للحياة فى الطبيعية ولا فى الدعاية الاشتراكية وحيدة الطرف، بل إنها توضيح للتوترات الوجودية والاجتماعية التى تمرر الإنسان المعاصر" (اندرسون، ١٩٩٠-١٩٧٠، ٢٨٢).

فى الخامس من المقالات التى تشكل "تشریح الواقعية"، الذى يحمل عنوان "موقف أمام بريشت"، يعد ساسترى تأملاً عريضاً وجلياً حول نظرية ومسرح بريشت يمكن أن نلخصه فى النقاط التالية:

٨٦- هناك وثائق مهمة أخرى لمعرفة الطروحات النظرية لساسترى بشكل أفضل: "حوارات حول المشاكل الحالية للمسرح فى إسبانيا (سنتاندير، ١٩٥٥)، بيان "القرن كبناء" (Acento cultural, 1958) و"الوثيقة عن المسرح الإسباني" (١٩٦١)، بالتعاون مع خوسيه مارييا دى كينتو، وهو ذو معنى لمجموعة المسرح الواقعى. انظر رويث رامون (١٩٨١، ٢٨٥).

٨٧- هرتسميس دوناهوى (١٩٧٣، ١٠٢-١٠٩) أشار إلى ثلاث جمل فى التطوير الدرامى للمؤلف: ١) المأساة الأرسطية (دراما ومجتمع)، ٢) مسرح ثورى تحت تأثير بريشت (تشریح) ويمالغ العملية الجدلية بين القوى المادية للإنتاج والملاقات الاقتصادية، ٣) المأساة المعقدة، وهو ما سوف نتطرق إليه. انظر جوليانو (١٩٧١، ١٦٤-١٦٨) ويريان (١٩٨٢-١٧ والنائية) وباللوتيتينى (١٩٨٣، ٦٥-٦٧).

(١) وإن اعترف بالأهمية العظيمة للمؤلف الألماني، يقول: "إننى معجب أشد الإعجاب ببريشت ما عدا مسرحه و (...) وفى رأى أن كل شيء غير قابل للنقاش باستثناء نظرياته المسرحية" (١٩٦٥، ٤٧، انظر أندرسون، ١٩٦٩*١٩٧٠، ٢٨٦).

(٢) اتفاق تام مع أفكار بريشت يعادل لساسترى موت الدراما "الأرسطية"، لطرد أى "وهم" للحاضر من التمثيل، وإحلاله حينئذ بتشغيل العقل النقدي للمشاهد: ساسترى يدافع، مثل الألماني، عن نظرية أن المسرح "نشاط اجتماعي تصاعدي" (١٩٦٥، ٤٩)، إلا أنه لا يوجد سبب للبحث عن وظيفة "تخريبية" خارج المسرح الأرسطى.

(٣) يشيد بريشت بأداء آلية إقصاء جديدة. فالممثلون، على سبيل المثال، يتحولون إلى ساردين للحكاية وبهذه الصفة يتولون سردها بطريقة نقدية، "من الخارج"، "بعد أن حدثت" (أندرسون، ١٩٦٩-١٩٧٠، ٢٨٨-٢٨٩). مع الإقصاء والغربة يصل نقد المشاهد . يقبل ساسترى الموازنة البريشتية بأن على المسرح أن يبحث عن شيء آخر لخلق وهم أو سحر، على طريقة المدرسة الطبيعية، إلا أنه يتقاسم فكرة أنه يمكن أن يوجه هذا اللوم للمسرح "الأرسطى" بكلمات مطلقة: "بالنسبة لى، فى المسرح "الدرامى" يوجد ما يطلبه بريشت من المسرح: البعد، النقد وكل شيء آخر، فى حين أن المسرح "الملحمى" أجد فيه خطراً أنه، عند مد المسافات، نضيع من المشاهد وهو يضيع منا" (١٩٦٥، ٥٢).

(٤) يقوم دفاعه عن المسرح الأرسطى على الطريقة التالية: (أ) الجوهر الذاتى لتمثيل يحول دون خلق كامل "لوهم"، لأن المشاهد يقبل بعض الأحداث، مثل الإسراف فى إزعاج ممثل كلمبة أعراف^{٨٨}، (ب) الممثل "الدرامى" يسيطر دائماً، انطلاقاً من ذكائه، على الشخص، ولهذا فإن تحوله وخمى ومؤقت فقط^{٨٩}، (ج) المؤلفون "الدراميون" العظام (شيللر أو شكسبير. أونيل أو إبسن) يكتبون دائماً عن بعد (مادى، فضائى، ذهنى...) عن مواضيعهم بهدف إثارة هذه "النظرة المستغربة" التى تعزى للمسرح الملحمى. فارييس أندرسون (١٩٦٠-١٩٧٠) يلوم ساسترى وعن حق تتافراً ما فى مسار طروحاته، فيما يتعلق بحدوث المسافة الجمالية التى طالب بها بريشت بين الجمهور والفرجة، وليس إطلاقاً بين المؤلف وموضوع العمل. وموقف ساسترى يذكرنا جزئياً بموقف جان بول سارتر، إذ لم يقبل التقسيم المتطرف بين مسرح ملحمى ودرامى، لأن كليهما يتقاسمان عدة أهداف اجتماعية (١٩٧٣، ١٤٣). يرى سارتر المسافة شيئاً خاصاً بالجنس الأدبى: "إننى أفكر فى أن معنى المسرح هو تمثيل العالم الإنسانى مع بعد مطلق، بعد لا يفتقر، البعد الذى يفصلنا عن الخشبة، والممثل على مسافة بحيث إننى وأنا أراه لا أستطيع لمسها ولا التأثير عليه (حسب كارمونا، ١٩٨١، ٥٠٥١).

٨٨- براهين ساسترى تقترب كثيراً من مفهوم رفض أويرسفيلد...

٨٩- أكبر خلاف مع بريشت يحدث، فى الواقع، فى "جملة التمثيل والإخراج"، بعد تحديد المسافة القائمة عادةً بين الممثل الدرامى وشخصه، واعتبار أن هذه المسافة، فى بعض الحالات، يمكن أن تكون غير كافية لتوضيح المعنى العام، الاجتماعى، للحكاية التى تقدم، فإننا لا نقبل انفصلاً كبيراً يحول الممثل إلى سارد^{٩٠} (١٩٦٥، ٥٤).

الفونسو ساستري، حتى قبل معرفته بتطهير بريشت كان قد أبدى ميلاً واضحاً للاعتماد عن التقليد السائد، من خلال قلق ملموس وملح ليس فقط على البناء الدرامي بل أيضاً على تنظيم الحكاية الممثلة: بناءً في لوحات، استعمالات زمنية، استباقات ملحمة، ألعاب وراء مسرحية. metateatrales. في هذه الرغبة من أجل التجديد، على غرار ما يشير إليه ببيغاس (١٩٦٧)، يتحدد إدراج سارد في الخشبة.

أما أصالة ساستري فستحمله على فهم صيغة درامية، رغم أنها شخصية، ستبرز من خلال نظرية بريشت. وعبر تلاقي خبرات مسرحية عديدة (مسرح باروكي، باي-إنكلان، دراما وجودية وطليلية، بريشت، فيس أو كيهاردت) افتتح مؤلفنا مرحلة ثانية في مسيرته، يحدث فيها وضع صيغة درامية جديدة، وهو ما يطلق عليه اسم "المأساة المعقدة"^{٩٠}. أما الخواص الأساسية لهذا المفهوم السريع فقد لخصت في كلمات روجيري التالية: "على التمثيل أن يقلق ويحير المشاهد وعلى عاطفته أن تكون أكثر تعقيداً عن التطهير الأرسطي والاستغراب البريشتي؛ وفيه يجب أن يكون هناك اتصال بين الإبعاد والتشخيص، الأثر الذي يعرفه ساستري بأنه "جمالية الارتداد" estética del boomerang (١٩٧٩، ٣٦-٣٧).

أدخل ساستري كتابة مسرح الارتداد "dramaturgia del boomerang" التي، من خلال الجدلية بين المشاركة والاستغراب، تصل إلى "الآثار" المزدوجة (من

٩٠- كان ساستري في عام ١٩٧٤ يفرق في مسرحه بين المأساة النيوكلاسيكية وما بعد بريشت أو المعقدة (إيساسي أنغولو، ١٩٧٤، ٩٣).

التعرف (anagnósis^{١١}) التي تهدف إلى توعية المشاهد كعضو في مجتمع منحط كثيراً (ساسترى، ١٩٧٠، ١٠٣-١٠٤٩، ويطلق المؤلف boomerang "يسافر بعيداً في اللحظة الأولى، كي يعود ويضرب (تشخيص) المشاهد المفاجأة" (روجيرى، ١٩٧٧، ٦٤٥)^{١٢}. بمد وضع نواة مأساوية قابلة للإدراك بوضوح بالنسبة للمشاهد، هناك محوران تنظم حولهما المأساة المعقدة:

أ (حضور أشخاص "مأساويين-معقدين"، أبطال غريباء الشكل وسخريون يبرزون ضعف الإنسان (روبرت في "كرفيق الغامض"، سيربيت في "الدم والرماد" أو "روخيليو ويائمو الخردوات في الحانة السحرية"). "البطل المأساوى المقدر هو ذلك الذى يقبل بإنسانيته، أى، صفوه وعظمته، يتخطى الجمود والحتمية في المأساة بواسطة الثبات والكرامة اللتين تطبعان تصرفاته وأفعاله، التي يحققها متغلباً على صعاب عظام والحفاظ على مبادئه، رغم كثرة نقاط ضعفه" (بيريت-ستانفيلد، ١٩٨٩، ٢٢٨).

ب (التناوب، في إطار قانون التعبير المسرحى، بين العناصر المأساوية (التشخيص) والسخرية (استفراق). وفي مجتمع محقر يحول كل ما هو مأساوى

٩١- انظر ساسترى (١٩٦٥، ٢٣، ١٩٧٠، ٤٢-٤٣).

Anagnósis التعرف في "فن الشعر لأرسطو: الانتقال من الجهل إلى المعرفة الذى يؤدي إلى الانتقال من الكرامية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكرامية عند شخصيات المأساة المقدر لهم السعادة أو الشقاء" وخير مثال على ذلك: مأساة "أوديب ملكاً" لسفوكليس، عندما يكتشف أوديب أنه قاتل أبيه لاويوس، ومن هذه اللحظة انقلبت أحداث المأساة رأساً على عقب. (مجدى وهبة معجم مصطلحات الأدب. إنكليزى- فرنسى- عربى. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤). (الترجم)

٩٢- عاود ساسترى الحديث عن الموضوع نفسه عام ١٩٩١، مؤكداً أنه يسير في الخط نفسه الذى حمله إلى مفهوم المأساة المعقدة.

إلى هزلى والعكس، "فى فكاهية مواقف كثيرة يكمن ما هو أعمق وصعب المنال فى المأساة الإنسانية فى هذا المجتمع". وهو ما يلخصه ساسترى على النحو التالى: "فى مثل هذا الوسط المحقر، يمكن القول: أنا أضحك قبل وعندما تريد أن تضحك معى فإنك ستجد أنتى حكيت لك -نعم، غدرأ- المأساة التى كان يمكن أن ترفضها، أو لم تفهما، المطروحة بطريقة صعبة المنال بالنسبة لك وأنت تتمتع بضمير محقر فى صراع مع الانحطاط" (١٩٧٠، ١٠٢).

تشخيص وإبعاد فى مسرح بويرو بايخو

على غرار ما كان يحدث فى مسرح الفونسمو ساسترى، من الواضح تأثير المسرح الملحمى لبيريشت فى أعمال بويرو بايخو، فلا ننس أنه أدخل مسرحية "الأم شجاعة" لتمثل أول مرة فى إسبانيا، فى ١٩٦٦. ويبراهين بويرو بايخو التى عرضها فى مقاله "فى ما يتعلق بيريشت" (١٩٦٣)، تعكس ما ذكر فى الصفحات السابقة بخصوص انعدام التماسق بين نظرية وممارسة بريشت: "مهما تكن عظيمة هذه النظرية فإنها دائماً تثير الجدل حول أكثر من عمل فنى، نظراً لظرفها العقلانى" (١٩٦٣، ١). وموقفه يتلخص فى رفض للإبعاد مفهوماً بشكل مطلق وبالإلحاح على توريث المشاهد عاطفياً فى حدث العمل (تطهير catarsis): يؤكد بايخو على أن "الشكل الدرامى لا يجب أن يكون مخلأ" فى أى حال، وأنه

من خلال اتحاد العاطفة المختلطة بالتأمل المبعد شرط عادي للأعمال العظيمة"
(نفسه) ^{٩٢} .

فى مسرح بويرو بايبيخو، الذى يميل إلى التجريب، إلى التجديد المستمر، إلى
البحث عن الملائمة التامة بين المدلول والشكل، يشغل مكاناً مميزاً استخدام
السارد على المسرح (دى باكسو، ١٩٩٠) ^{٩٣} . سوزان غ. بولانسكى Susan G. Polansky
تذهب إلى مراجعة حضور هذه الشخصية فى سبعة من الأعمال
الخمسة والعشرين التى ظهرت قبل عام ١٩٨٨، تاريخ نشر مقال الباحثة
الأمريكية. وهذه الأعمال هى "ناسجة الأحلام (١٩٥٢)، حالم لشعب (١٩٥٨)،
وصيقات الملوك (١٩٦٠)، حفل سان أوفيد الموسيقى (١٩٦٢)، الحكاية المزدوجة
لدكتور بالمى (١٩٦٤)، الكوة (١٩٦٧)، والتمساح الأمريكى (١٩٨١). ومع ذلك،
فانطلاقاً من موازنات هذا العمل، لا يمكن الحديث عن سارد لكل هذه الحالات.

سننوقف فى مكان آخر للتعليق على "حفل سان أوفيد الموسيقى"، أما "الكوة"
و"الحكاية المزدوجة و"التمساح الأمريكى" فتتطلب تحليلاً أكثر تفصيلاً. إلا

٩٢- نيكولاس (١٩٧٢، ٥٨-٦٢) وبيخيل (١٩٧٢، ١٨-٢٢، ١٩٧٣)، هذا بالإضافة إلى دراسة
زاتلين (١٩٩٢) وتعليق غريم (١٩٩٢).

٩٤- أكثر من أى مسرح آخر فى مسرح بويرو بايبيخو نجد أن "الرسالة" يكشف عنها
بالطريقة المسرحية وهذه تتشكل من مكون دلائى (إيجليسياس فيخو، ١٩٩٠، ٧٠).
وإيجليسياس نفسه يضع هذا العمل فى المرحلة الثانية من الإبداع الدرامى لدى بريشت
(١٩٥٨-١٩٦٧)، الميزة "بناء أكثر انفتاحاً، باستخدام مسارح أنية، مقاطع زمنية، ساردين،
استرجاع... كل عمل يخلو عن كونه مرآة للواقع (محاكاة) ليتحول إلى مونتاج حتى وإع وذاتى
التأمل" (١٩٨٨، ١١١).

إنه من الضروري الإشارة إلى الحيكات التي يصرف النظر بسببها عن
المعملين الآخرين في دراسة بولانسكى.

- كورس "تاسجة الأحلام". لا يفى بأى من الشروط المشار إليها لسارد. ليس
فيها فضاء ولا زمن محددين للسرد، هو ما تعترف به بولانسكى نفسها: "الكورس
لا يبقى أبداً خارج الحدث الدرامى المركزى ليتوجه إلى الجمهور مباشرة"
(١٩٨٨، ٢٠١). في الفصل الثانى، قبل الذروة climax التي تفترض اكتشاف
خداع بينولوى، يعبر كورس الرقيقات عن خوفه المتزايد "... (١٦٣). وكان
إيفليسيس فيخو قد بدأ في شحنة السخرية المأساوية التي لدى ترانيم الكورس،
مثملاً يحدث في البداية، عندما تغنى الرقيقات سعادة منزلية وفي الحال يُعرف
الوهم، وفي النهاية إغلاق ممتاز تقدم فيها رواية كاذبة للأحداث: لم يكن يعلم
الجمهور زيف الكورس المبثوث: الآن بعد رؤية العمل، يفهم المسافة بين المظهر
والواقع، وهو موضوع ذو جذور تعود إلى بيراندلو -ثيريانتيس- وهو دائم في
بويرو بايخو" (١٩٧٦، ٥٤). إلا أنه بالرغم من كورس الرقيقات يدلى بتعليقات
على الأحداث الدرامية، ويقوم بذلك من داخل هذا العالم وعلى أساس حديث
مباشر diegético، كمشخص من الأشخاص، دون أن يعمل بأى من الأشكال
كوسيط بين العالم الافتراضى للسرد، الذى ينتمى إليه قصصيه، وعالم ما هو
مسرود^{٩٥}.

٩٥- يستشهد إيفليسيس بكلمات بويرو بايخو نفسه، في مقابلة كاشفة لخصيه أنطونيو
بايونا ("النقد، المنقود، لبويرو بايخو وبينولويه. المأساة وعلم الأساطير والتحليل النفسى وأداء
الكورسوط"، "بويلو"، ١٩٥٢: أمام حيادية الكورس في المأساة اليونانية، كورسها كى يكون داخل
وليس خارج الحدث، تترك هذه الوظيفة للجمهور... وعندما يقضى للملكة، يقضى أكاذيب، على
غرار ما يقوم به تقريباً كل الكورسات الحقيقية في المجتمع الإنسانى" (نيمه).

- الأعمى فى "حالم لشعب". رغم أنه يعمل كمنادٍ للأحداث معلناً بصوت عالٍ "بيسكاتور سلمنقة العظيم"، إنه يحكى ويعلق على أشياء صغيرة، معطياً مزيداً من المعلومات، مشيراً إلى المستقبل، أو ملخص الحدث (بولانسكى، ١٩٨٨، ٢٠٢). والبراهين نفسها التى استخدمت فى الحالة السابقة تصلح لهذه الحالة. ظهوره يؤدى إلى توتر، مستبقاً الأحداث التى ستقع فى هذه السنة ١٧٦٦، مسجلاً بإلحاح مرور الدهر على المسرح^{٩١}.

- مارتين. تستحق مسرحية "الوصيفات" اعتباراً آخر. مارتين لا يصل إلى تولى دور السارد بشكل عازم، على غرار ما نفهمه هنا^{٩٢}. الدراما التى يفتح وتقلب بكلا المداخلتين، كما لو كان هو الذى يحكى الحكاية، تجرى فى مجموع ذى شكل تقليدى. ومارتين مجنون يتظاهر بحكايات، "ساخرة"، مستمعين متخلين: "أيها العضو الموقر فى مجلس الشيوخ: فى ذلك اليوم من أيام الله..." (١٠٩)^{٩٣}. وهذا يحمل إلى التفكير فى حكاية تالية وهكذا يمكن التفكير حسب النهاية:

"ستنتهى الحكاية... سأحكىها فى الساحات الصغيرة..." (٢٣٦-٢٣٧)، وفيها يبدو مارتين كسارد للحكاية كلها. وعلى غرار ما يشير إيفليسياس فيخو فإن

٩١- انظروا المداخلتين المتعلقين بهذا الأمر زمنياً فى الصفحات ٦٤، ٦٧، ٧١، ٧٨، ٩٤، ١٠١، ١١١ و١٢٨، كلها فى الجزء الأول.

٩٢- ورغم أن بعض المؤلفين يفكرون هكذا مثل ديث دي ريبينجا: "يلعب مارتين الدور غير العادى والموعز فى تقديم الأحداث حسب ما ستحدث، بالانضمام بالكامل فى نظرية الإقصاء البريشية، وهى مناسبة لهذا العمل التاريخى المعاش فى الحاضر" (١٩٧٧-١٩٧٨، ٣٦٧).

٩٣- انظر كلمات مارتين .

الفموض المشار عبر هذه المداخلات يريد الإشارة إلى أن "المؤلف استشف الاحتمالات الكامنة في تعديل النظام العادى الذى يملكه المسرح لتنظيم الحكاية" (١٩٨٢، ٢٧٩-٢٨٠).

مارتين ليس السارد لما يحدث على الخشبة، وهو ما يتجلى بدليل غير قابل للتدحيض بقدر ما هو سهل: فى بداية سرده المحتمل. مارتين مع بدرو، فى مداخلته الأخيرة هو وحده: "لست وحدى وسأجن تماماً" (٢٣٧). بويرو سيفوص بشكل نهائى فى استخدام السارد فى عملين، وصفهما بأنهما "حكايتين ممسرحتين" وهو ما له مغزى.

الفصل السادس
حدود الدراما: مفهوم جديد
للاتصال المسرحي

إن تخطيط الحكاية المسرحية كشيرة معكى من قبل سارد أو
وسيط، يدخل فى الخشبة مجموعة واسعة من الاحتمالات، تبدأ
بإدراج تأملات وتعليقات قد تبدو بطريقة أخرى غير موفقة حتى
فتح أبعاد زمنية تلقى اعتبارات الحاضر كزمن مستقبلى محتمل.
من هنا كان الكثير من الملاحظات التى أدخلت حول المسرح، بعضها
حديث، يجب أن يعاد النظر فيها (إيجاهسياس فيخو، ١٩٨٢،
٣٩٣)^{٩٩}.

الفنان، مثل خالق الخلق، يبقى داخل أو خلف أو وراء أو فوق هذا
العمل الهدوى، غير المرئى، بمنأى عن الوجود، غير مبالٍ، يقلم
أظافر أصابعه (جويس، ١٩٥٦، ٢١٥).

من الصعب فى أيامنا تحديد الأطر التى تسمح بتحديد مناسب للدراما
مقارنةً بأنواع أدبية أخرى. فمسرح هذا القرن اتبع مسيرة خاصة، تم تلخيصها
فى فصول سابقة، قامت من خلال الخواص الخاصة للفن الروائى، بإيماده عن
أى محاولة تحديد واضحة. وهكذا فإن الكثير من المؤلفين تأسفوا على غياب
سارد يفرض من الخشبة وجهة نظره الوحيدة، التى تتدخل فى الأحداث،

٩٩- منديلو Mendilow ١٩٦٥، ٣ .

والتي توضح بشكل ما مدلول العمل. رأينا، كرد على هذا الغياب، مسرح بريشت الملحمي، المأخوذ مكرراً في هذه الدراسة كنموذج، يفرض منظوراً موحداً، شخصياً، يسمح للمشاهد المواجهة مع الحكاية الممتلئة من موقع الإقصاء وبالتالي، من النقد، وقارئ رواية تاريخية^{١٠٠}.

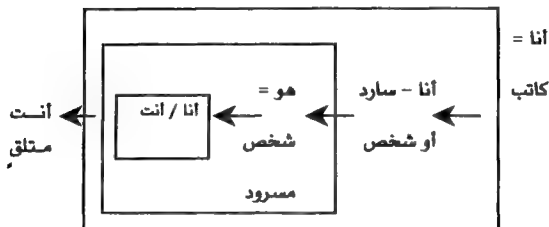
كيف يمكننا الخروج من هذا الغموض الظاهري الذي انتهى إلى محو الحدود بين الرواية والدراما؟ ترى كارمن بوييس نابيس (١٩٨٧، ١٧) أن المعيار الأكثر ملاحظة للتفريق بين أجناس أدبية يجب أن يكون الاهتمام بعمليات توصيلها. وبالفعل فإن دراسة الطبيعة الخاصة بالاتصال في الرواية وفي المسرح، كنقطة انطلاق، ضرورية، وتحتل السطور القادمة من هذا البحث.

على غرار ما يلاحظه سيجر Segre (١٩٨١، ٩٦، ١٩٨٤، VII) يمكن وضع حد أولى بين نوعين من الاتصال (أو من نصين) وذلك عبر المواجهة بين إخفاء المؤلف في المسرح، الجنس الوحيد الذي يمتلك فيه الأشخاص صوتاً، وتطوير مستوى وسيط في الرواية بين المؤلف والقارئ (فليطلق عليه مؤلف ضمنى، سارد، سارد- شخص، إلخ).^{١٠١} يتحرك دي مارينيس De Marinis في الدوائر

١٠٠- في الوقت نفسه نجد أن جزءاً كبيراً من النقد رد على حدث مثير للفضول وهو أن القصة الحديثة حلت محل استخدام طرق كلية لتفصح المجال أمام أشخاص فرديين يحكون حكاية من وجهة نظرهم الشخصية والوحيدة

١٠١- من هنا فإن الحد الثاني الذي وضعه سيجر ليس سوى إدخال ما هو محاكاتي mimético (خطاب مباشر) في ما هو روائي diegético خاص بالرواية، أمام ظاهرة مضادة في المسرح.

نفسها لتحديد عملية اتصالية فى الرواية ... (١٩٨٢، ٤٧). يرى ستانزل " Stanzel الوساطة هى الميزة العامة التى يتميز بها الحكى عن الأشكال الأخرى للفن الأدبى " (١٩٨٤، ٤، ١٤٢ والصفحات التالية). ولهذا هناك إجماع عند الاعتراف بأن الأحداث تخضع فى الرواية لوساطة أنا-سارد أو أنا-سارد-شخص. (انظر رسم ١).



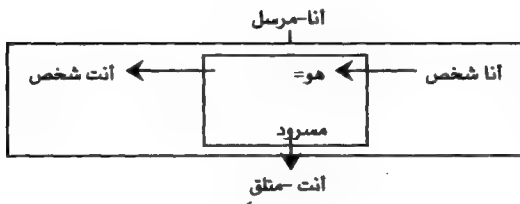
رسم ١، سيفر (١٩٨١).

أمام الفن الروائى، لدى المسرح ملمح خاص وهو غياب سارد يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يسكنون عالم الخشبة والمشاهد^{١٠٢}. تلقى وساطة أنا-سارد وأنا-سارد-شخص ويتكون النص من أحكام عدة أنا-أشخاص. وخلاصة القول: " فإنه يفرض عليه حيث إن "هو" فى الفن الروائى يفرض على "أنا" (نفسه)^{١٠٣}.

١٠٢- يشكو جانس من هذه الطريقة الخاصة بتعريف الجنس الدرامى (١٩٨٤، ٣٦١).

١٠٣- دى مايرينيس، (١٩٨٢، ٤٨).

يحضر المشاهدون الحوار الدرامى سلبياً، فى صمت، جالسين فى مقاعدهم دون أن يُسمح لهم بالتدخل فى التمثيل (سزوندى، ١٩٩٤، ١٧-٢٢). والعلاقة بين أنا-المرسل وأنت-المتلقى ليست ممكنة رغم أنه فى حالات محددة للغاية (مقدمات وخواتم، كورسات، وكلام الممثل المهموس)، ممكنة درجة اتصال بين أنا-شخص وأنا-متلقى، وهو، الجمهور (انظر رسم ٢).



رسم ٢، سيفر (١٩٨١)

فلنقبل أن الشكل الخاص بالرواية هو، لهذا، الخطاب غير المباشر: فقط سيُستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب السارد يؤدي إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممتلئة، ويتصل الأشخاص بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات و/أو المونولوجات^{١٠٤}.

١٠٤- يميز الدراما كنوع من العمل الأدبى أمام الفئائية والحكى، غياب "التكلم الأساسى" الوحيد، وفيه قد ينتمى كل المتحدثين فى المستوى نفسه" (مارتينيث بوناتي، ١٩٨٢، ١٦٦).

أمامنا إذاً بعدان يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون على "عالم كلي" ويسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر" (سيجر، ١٩٨١، ٩٧) ^{١٠٥}. وتحسم كارمن بوبيس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة (كسارد، أو رؤية إنطلاقاً من شخص نحوي، إلخ.) وفي زمن وفضاء محددين لا "هنا" و"الآن": يقبل السرد فضاءات أكثر سعة ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضي والحاضر، بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، يمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعميد النصي" (١٩٨٨، ٤٩) ^{١٠٦}.

من السيميولوجية الدرامية، من مجال أكثر تحديداً لعلم السرد، نجد أن الأفكار المبرر عنها أعلاه قد أخذت بها غالبية النقاد: ففي حين أن الرواية يمكن بسهولة أكبر أن تغلغل المحاكاة *mimesis* وواقع القصة الرواية *diégesis*، فإن الدراما نوع محاكياتي بشكل خاص، في صيغة تقرر أن كل قص خيالي درامي *ficción* يجب أن يتطور "دون وساطة سرديّة" (Elam، ١٩٨٠، ١١١).

١٠٥- يجب الإشارة، من ناحية إلى ما يشير إليه جنيت (١٩٧٨، ١٤١).

١٠٦- بالإضافة إلى هذه المؤلفة (١٩٨٧، ١٧-٣٥) ننصح لدراسة أكثر استفادة في جوانب كاشفة في الاتصال المسرحي: آثار التقنية الاسترجاعية، النص المكتوب/التمثيل (مؤلف، مخرج، ممثلون)، إلخ.. انظر أيضاً أوبرسفيلد (١٩٨٩، ٢٩-٤١).

١١٧ (١١٩). وإمكان استخدام سارد يجعل مفهوم الاتصال المسرحي نسبياً relativiza، هذا الإمكان القائم على الحوار المفهوم على أنه oratio recta مقابل oratio obliqua التي تستسيطر على السرد الملحمي في الدراما .

وبالفعل فإن السارد في المسرح، الذي عالجنه في أمثلة بارزة، يدخل مفهوم الوسيط في الاتصال الدرامي. وهو ما يذكره سبانج " Spang: في مفاهيم درامية محددة يمكن اقتراح وسيط يقارن بالسارد في الاتصال الروائي، رغم أنه لا يعمل ثقل التقديم الكامل للحكاية، فإن غالبية المرات يتدخل بشكل متفرق كمتعلق أو مرشد مؤقت حسب درجة التسريد narrativización في الحالة المحددة" (١٩٩١، ٤٥). هذا الشخص، ذو الخصائص المشابهة للرواية، سيملك ميزاته: يمكن أن يحكى ويتوسط ويخلق مسافة: يتأمل أو يحمل على التأمل في أى مادة، متعلقة بالعمل أو لا (بوبيس، ١٩٨٧، ١٧، ٢٧). ويشرح جنيت Genette مرة أخرى، فإن المسرح ذا السارد يخلق "وهم الواقع الروائي" ilusión de diégésis، على غرار ما يمكن أن يحدث في الرواية "وهم المحاكاة" l'illusion de mimésis (١٩٧٢، ٢٨٥). إذ لا تلفى وساطة أنا السارد ولا النص بشكل جذري مع كلام فيه عدة أنا أشخاص، بل أن هؤلاء يتلاحقون... (دى مارينيس، ١٩٨٢، ٤٧). وهذا يعنى تعدد الأصوات المسرحية، "تداخل عدة نصوص في ضمير المخاطب كل واحد منها يملك في داخله الحقيقة" (لوتمان، ١٩٧٨، ٣٢٧).

١٠٧- انظر الأفكار التي لدى كوهن (١٩٨١-١٨)، ستانزل (١٩٨٤، ٤) أو فيلتروسكى (١٩٧٧، ٧).

يبقى خاضعاً لتدخل شخص وحيد يقوم فى مداخلات مستمرة بتوليد وجهة نظر وحيدة بصفة شبه دائمة^{١٠٨}.

وكاتب المسرح عادةً ما يفتب فى الأعمال الدرامية الأكثر تقليدية. بعد وضع عملية الاتصال لا يتكلم كاتب المسرح: الدراما ليست مكتوبة، بل معروضة أمام عيون المشاهد (سزوندى، ١٩٩٤). ونتيجة لهذا يظل من المستحيل إدراك ما إذا كان المؤلف نفسه مختبئاً خلف تأمل شخص، معرفة ما إذا كان من يتكلم على المسرح هو الشخص نفسه أو أنا أعلى *alter ego* للمبدع. وتبدى أوبرسفيدل حسمها عند الإشارة إلى هذه المسألة: "الخطاب المسرحى خطاب بلا فاعل" (١٩٨٩، ١٨٨)، وبالفعل وإن كان فاعله هو المؤلف فإنه تغلى عن صوته للتعبير عن صوت الآخرين، عن صوت الأشخاص^{١٠٩}.

ومع ذلك فإن هذا الموقف يصعب الحفاظ عليه فى المسرحيات التى ندرسها. فالتطور متعدد الأصوات للعمل يمكن أن يصل إلى أن يذوب فى الحضور المتمثل فى مستوى منتج، فى سارد يتولى بصفاقة دور المؤلف، فى التمثيل المختص بالتشبيه *antropomorfico* لوظيفة عادةً ما يحافظ عليها فى مستوى المجرد. وما هو غير مرئى يتحول إلى مرئى فى هذا الـ *mise en abyme* للكلام^{١١٠}.

١٠٨- هذه العملية اعتيادية فى السينما، الفن الذى نجد فيه الأحداث يمرر عنها روائياً رغم أن ذلك قد يكون يفرض وجهة نظر آلة التصوير (سكولز وكيلوغ، ١٩٦٨، ٢٨٠).

١٠٩- وعليه فإن الأوبر: نص مسرحى يحتاج إلى فاعل يخلقه، شئى آخر وهو ألا يظهر على سطح الخطاب، بل كوظيفة يسمح النص بينائها فى ما بعد. الفاعل هو المسؤول عن استخدام المجموع، عن كل الخطابات الموجودة فى العمل، كمية مجردة تسمح تخرج من التماسك النصى (أدمز، ١٩٨٥، ١٦).

١١٠- دلائنيك (Dallenbach، ١٩٧٧، ١٠٠)

فى بعض المناسبات يتحول المؤلف إلى شخص، وكذلك بشكل واضح، إلى بديل، مكلف بدور الناطق بلسان أفكاره. من يستطيع أن يشك فى أن ملقن "مدينيتا" يعبر للجمهور عن أفكار خاصة بويلدر حول تكريم ما هو يومى؟ وكلمات ستيفن أوركين فى "هجوم ليلى"، الملتزمة ضد العنف، أليست هى نفسها كلمات ساسترى؟ يولد الراوى مع ميل طبيعى ليقدم للمؤلف اتصالاً أكثر مباشرة وأكثر وضوحاً مع الجمهور: وهو تحديداً من يستطيع أن يجبر المشاهد على اتخاذ شكل نظرية دلالية محددة تجاه محتوى العمل^{١١١}. وهذه كما رأينا أحد المستجدات الأساسية للشكل الملمح لدى بريشت: الحرية التى يعطيها للمؤلف كي يدخل أفكاره الخاصة (بروستين، ١٩٧٠، ٢٦٠).

فى العمل المسرحى، المنزوع من غُفيلته الجوهرية، يشمل الآن حضور منتج "تجريبى" للرسالة عبر مؤسسة روا، صورة تأليفية autorial مميزة فى شخص. وفى هذه الحالة تكتسب المسرحية تخطيط وضع فى إطار encuadramiento، بفضل التوتر بين حاو "continente خارجى" ومحتوى contenido داخلى، وفى الوقت نفسه، سيرتفع فى موضوعه الذاتى والأكثر أهمية أحياناً (autotematismo).

١١١- ترى كارمن بوبيس نابيس أن هذه النظرية تضع "علاقات ذات معنى بين جوانب أو أجزاء مجموع أشياء أو تصرف، وتنتمى فى الرواية إلى المؤلف الذى ينقل إلى النص نظاماً مختاراً" فى حين أنها فى المسرح التقليدى نظرة المشاهد "الذى تستطيع مواصلة النظام الذى يمكنه متابعة النظام الذى يفضل ووضع تكرارات وعلاقات طريقة حرة، بخلق منظورات دلالية ستشكلها الحكاية أو ترفضها فى ما بعد" (١٩٨٨، ٥٠).

أنا آخر" وهذا هو التناقض الذى يجب على المؤلف المسرحى أن يواجهه، مكرهاً دائماً على الكلام، فى نوع من التكلم من بطنه، على لسان آخرين. ولهذا فإن الخطاب المسرحى، فى الكثير من الأحوال، عبارة عن طمس palimpesto^{١١٢}.

وبالمنظر ونظراً للطبيعة الكاشفة للدراما، ما يجعلها قادرة أكثر على الإظهار أكثر من القول، بحيث إن الأحداث تعطى الانطباع بأنها تحكى وحدها، العثور على أى أثر حسب كلمات بنفينيمست "الذاتية فى اللفة"، أى عن العلاقات بين الجملة ومستواها المنتج، يصبح أكثر إثارة للمشاكل منه فى الرواية أو فى الشعر^{١١٣}. وقد أشار النقد إلى أن المسرح فيه عملية كلام مزدوج، ذات نوعين من الخطاب يتكاملان: الخطاب المكمل للمؤلف-الكاتب الذى يتوجه إلى الجمهور، والمابين-فردى للأشخاص. وعليه فإن نص مسرح فى مجموعه لديه متحدث للكاتب، إنه الفاعل المتكلم عن كل الجمل (ممسحات+حوار)، إلا أنه يفوض كلمته إلى متحدثين آخرين، وسطاء، هم الأشخاص" (أبرسفيلد، ١٩٨٧، ١٨٤)^{١١٤}. من الصعب قبول هذا الطرح دون بعض التحفظات. يجب أن يبقى واضحاً أن المبدأ الذى بموجبه يعبر مؤلف عبر أشخاص لا يعنى بحثاً مجحفاً عن حضور الكاتب فى نصه، ولهذا، من أجل تفادى هذا الخطر "المتعلق بالسيرة"

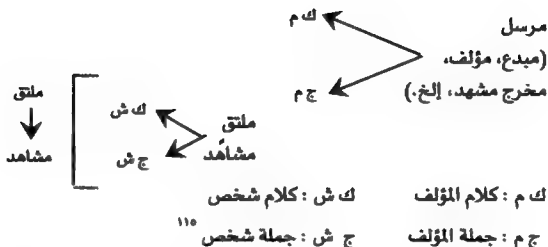
١١٢- إنه تناقض يشير إليه بورخيس كثيراً. المللم رقى يكتب عليه غير مرة بعد مسح الكتابة الأولى عنه (المترجم).

١١٣- بافيس (١٩٨٣، ١، فاعل الكلام). حول مفهوم الإظهار انظر إيكو (١٩٧٧، ١١٠).

١١٤- إنه مبدأ يتضمن خطراً مئبثق عن ما تم التعبير عنه من قبل أوبرسفيلد نفسها (١٩٩٢، ٥٩). انظر رسم رقم ٣.

المحتمل، من المفضل إحلال معرفة المؤلف كفرد تاريخي، من أجل التحليل الدرامي، بمعرفة هيئة مجردة ونصية مسؤولة عن تنظيم الجملة، فاعل مركزي يتحمل على طريقته تقديم مواد مسرحية، مع لوازمه الأيدلوجية المترتبة على ذلك. تقبل فيلتروسكي Veltrusky للدراما وجود "فاعل مركزي" خلف حوار الأشخاص ومن بنية العمل نفسها (١٩٧٧، ٦٩). إيساشروف (١٩٨٥، ١٦-١٨) وماينفنو (١٩٩٠، ١٤١-١٤٢) يتعاملان من جانبهما مع مفهوم المتكلم المتعدد *archi-enunciador*، وهو نوع من خليط مؤلف حقيقي، مخرج مشهد وممثلين. يفضل بفيستر Pfister (١٩٨٤) تطبيق لفظ المؤلف الكامن على هذه الشخصية بسبب بوث Booth الذي أدرجه ريتشاردسون (١٩٨٨) كدرجة أكثر من الكلام في المسرح.

بعد توضيح هذه النقطة، ليست هناك مشاكل للتأكيد، مع أوبرسفيد، على أن الفاعل في الكلام المسرحي أو المتكلم ENUNCIADOR، مفهوماً على أنه "مستوى الوساطة التي تضمن ممر افتراضية لتحقيق، أو كفعل لغوي يؤكد إنتاج خطاب".



(كاسيتي، ١٩٨٩، ٨١)، يتطابق بالتبادل مع الفاعل والمرسل إليه في الجملة، عبر الحوارية **DIALOGISMO** المنبعثة من خطاب الأشخاص (كريستيفا، ١٩٨١، ٢٢٢-٢٢١).

ستساعدنا "التداولية الدلالية" التي أبدعها دوكروت DUCROT على تشخيص الظاهرية التي نشير إليها بشكل أفضل^{١١٦}. وباتباع فكرة باخين بوجود نصوص تعمل فيها في آن واحد عدة أصوات، يتطرق دوكروت في "LE DIRE ET LE DIT" إلى نقد وحدانية فاعل الكلام UNICIDAD DE L SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN في تحليله للكلام المزدوج DOBLE ENUNCIACIÓN. يفحص دوكروت بعض النصوص التي نجد فيها أن علامات المخاطب لا تعنى حضور متحدث وحيد (١٩٨٤، ١٩٣). فلنذهب إلى حالة محددة، فعندنا، في هذه المداخلة المأخوذة من هولدرلين HOLDERLIN

١١٥- الكلام المزدوج حسب بافيس (١٩٧٦، ٨٥).

١١٦- لوضع الهيكل العام لهذه النظرية، ذات الألفاظ المحددة للغاية، انظر دوكروت (١٩٨٤، ١٨٩-١٧١).

(١٩٧١) لبيتر ويس، نجد على المسرح شخصاً يتكلم، ونفترض في الحال ما يفعله
لحسابه وبمخاطرة منه:

بيثمان

إن البخل ليس أبداً

ما ينظم أعمالى.

فقبل كل شيء أضع

ترويج الفنون

والمروءة.

فلنضع هذا الاقتباس في سياقه الدقيق وسنرى بوضوح متوسط كيف يعمل

الراوى في المسرح:

السارد

كما يقول بيثمان

بيثمان

إن البخل ليس أبداً

ما ينظم أعماله (١١١).

في هذا العمل الذى يصف فيه ويس صراع القوى التقدمية والرجعية
المتواجبة في ألمانيا القرن الثامن عشر، نجد أن حضور "مغن"، مكلف أساساً
بتقديم كل مشهد مع تلخيص لما سيحدث فيه، لا يحرم في مناسبات من إدخال
كلمات كل شخص. سيلاحظ حينئذ، بالرغم من ظهور إجابة بثمان، أن المذيع،

معين من قبل أنا ("MIS")، هو في الواقع مختلف عن المؤلف التجريبي للرسالة، عن منتج الحقيقي والأخير طبقياً. السارد يفسح المجال أمام بدء حوار الأشخاص بأسلوب مباشر، وللاستمرار في الصورة المستخدمة من قبل دوكروت، يترك راوي هولدرلين HOLDERLIN أن يوقع آخر، مؤقتاً، نصاً هو في المحصلة المحرر فقط. والنتيجة هي تفاقم معنى الكلام، بمعنى أن هذا النوع من الأعمال يوضح الشكل الدرامي للنص والتمثيل.

اجتهد بعض المؤلفين -فلنذكر في بيانات "الدراما البرجوازية" في القرن الثامن عشر- في تقليص الازدواجية الكلامية **DUPLICIDAD** **ENUNCIATIVA** الخاصة بالظاهرة المسرحية، مقدمين حوارات وتصرفات الأشخاص على أنها "طبيعية" كتقليد صارم للحياة، مع الأمل الحميم في أن يتحول مخلوقاتهم الورقية إلى مخلوقات من لحم ودم، مشابهة للمخلوقات البشرية (سارازاك، ١٩٨١، ٧٨). في تقدم تاريخي صاعد اختار آخرون الإفصاح عن حضورهم عبر سبل أكثر اتقاناً، مطورين في أعمالهم كل تلك الميزات التي توضح ما يمكن أن نطلق عليه "تحولات" كلامية، "مواقف اتصالية شاذة بالنسبة للشكل القانوني" (كويتو، ١٩٨٥، ٢٤٥)، وهي عناصر تعمل كخطابات قطيعة، كما لو كانت "انقطاعاً في الدائرة" (كويتو، ١٩٨٥). وهي عبارة عن تعظيم لأكثر حد ممكن حضور الكلام في الجملة. المتكلم يمكن إدراجه في منتج، بشكل ضمني، لا أو بفضل التنظيم المعين للأحداث، بفرض منظور يمكن منه إظهار هذه الأحداث، عبر اللعب المتوالي بالإضاءة أو الماكياج ...

على غرار ما فعله بوردويل (1985) BORDWELL مع السينما، ويهدف تقاضى السقوط فى "خيال تشبيهى" FICCIÓN ANTROPOMORFICO ممكن، فإننا نميز هنا، نوعين من الرسائل الدرامية: تلك التى لا يتحمل فيها أحد بوضوح مسؤولية النص الممثل: وتلك الأخرى التى تتضمن، بشفاافية مطلقة، فاعلية مستوى منظم عبر شخصية الحاكي CONTEUR. فى تعريفنا للسارد تكمن فكرة أنه لا يوجد حكى دون مستوى واضح يحكى حكاية، ستكون التمثيل^{١١٧}. وعليه فإن النوع الثانى سيكون مناسباً، كمثال كلام، طالما أن السارد يظهر بجلاء فى الجمل، وكمرض لجملة تحول الكلام إلى بطل حقيقى عبر البناء على المكشوف من قبل سارد فى الكلام الدرامى، بالكشف عن عملياته وآليات^{١١٨}. والكلام المسرحى المزدوج يظل هكذا مشكلاً فى كلام ثلاثى من خلال الحضور المشترك لثلاثة خطابات مختلفة:

المستوى الأول: الخطاب الذى لديه المؤلف كمخرج.

المستوى الثانى: الخطاب الذى لديه السارد كمخرج.

المستوى الثالث: خطاب الأشخاص (انظر دى تورو، ١٩٨٧، ٢٠-٢١)

وأويرسفيلد (١٩٨٩، ١٧٠).

١١٧- نظرية علم السرد المطبقة على السينما تتكلم عن حكى واضح -على سبيل المثال، صوت غير مسموع يحكى حكاية- مقابل ذلك الصوت الضمنى، المتولد عن "أحد" من خارج الرواية يختار المواد المقدمة فى صور. جوست (١٩٨٨، ٦٦-٦٧).

١١٨- إننا أمام جملة كلامية مقابل الجملة التى تهتم بمحتوياتها، دون الكشف مطلقاً عن الإيماءات التى شكلتها. (جريما، ١٩٨٢) وكورتس (١٩٩١، ٢٤٥-٢٨٧)، كاميتى (١٩٨٩، ٤١-٥١).

إننا الآن أمام شكل درامى تسود فيه أكثر من أى وقت مضى ظواهر لجوء RECURRENCIA وعودة RECURSIVIDAD كل متكلم يأخذ وظائف السابق، من خلال عملية فك، فى الوقت نفسه، تضع طبقة للخطابات. وبواسطة السارد، المتكلم الأول (المؤلف) يمنح نفسه ميزة جعل آلية الإنتاج مرئية على الخشبة وهى فى النهاية وراء كل مسرحية. ومن جانبه فإن الراوى ينظم وجود باقى الأشخاص حسب خلقه من جديد. والمؤلف الحقيقى، فى هذه العملية الخاصة بالتشخيص FIGURATIVIZACIÓN والموضحة TEMATIZACIÓN، يصل أيضاً إلى التسرب فى نصه، متحولاً إلى شخص سيكون صنوه DOBLE على المسرح، نفس أخرى مكلفة بالقيام بدور لسان حال أفكاره: وهذا يعنى "تاكيد" إبداعه وفى الوقت نفسه الكشف عن معماره المحدد.

الأمثلة المعطاة فى الجزء الأول من هذه الدراسة توضح كيف أن الوظيفة الأولى للسارد ذات طبيعة "تفسيرية" (EXPOSICIONAL انظر، شترنبيرغ، ١٩٧٨، ١): إدخال المشاهد فى عالم غريب، مع إخباره بمفاتيح ضرورية للفهم، وتقديم معلومات أساسية حول الزمن ومكان الحدث، حول علاقات وتصرف الأشخاص الدراميين. إننا الآن فى وضع لإقامة تمييز وظيفى مزدوج، أساسى، فى السيطرة على السارد كشخص.

فى المقام الأول فإن السارد، على غرار ما يحدث فى أى شخص درامى، يعرب عن طبيعته المتعلقة بهويته دى ECTICA فى إطار طرح هامون HAMON : كل

شخص علامة تحيل إلى مستوى كلام، لا يكتسب معنى أكثر من " التقرير عن موقف محدد في خطاب، التقرير عن فعل تاريخي لكلام محدد لمعاصرة أعضائه (أنا/أنت/هنا/غداً/ذ...) " (١٩٧٧، ١٢١). ومع ذلك فهذه ليست وظيفته الوحيدة المتعلقة بالهوية. فحسب ما شوهد في الفصل السابق فإن ظهور سارد يؤدي إلى تنوع السياق الاتصالي الدرامي المعتاد، المكون بفضل العلاقة التي تقام بين "أنا" و"أنت" في "هنا" و"الآن" كلها دقيقة^{١١١}، فتدخلاتها تسمح بطرح خارج ظروف كلامها الظروف الضرورية لوضع ضمائر أخرى مختلفة، في عملية يطلق عليها فك DESEMBRAGUE^{١١٢}.

إلا أن شخص السارد يكتسب أيضاً على المسرح قيمة تكرارية لأنه بفضل الوساطة يبنى شبكة معقدة من النداءات (APPELS Y RAPPELS) المحيلة إلى نوايا كلام قابلة للتوسع، مبعدة من قبل أو من بعد، وفي الوقت نفسه تعرض للخطر القدرة التذكيرية MNEMOTECNICA للمشاهد، ووظيفته في هذه الحالة تنظيمية وتماسكية واقتصادية. ويجبر الساردون، كلما تطلبت المسرحية، القارئ على إعادة بناء الرواية. كل مداخلة للسارد تتعلق بنفسها والأخرى، ولكن فقط عبر فحصها كلها، يل المشاهد إلى المدلول التام للعمل^{١١٣}.

١١١- إلام (١٩٨٠، ١٢٧). هذا الموقف الخاص المبدع على يد كاتب المسرح يشبه في كل شيء موقف الروائي. (١٩٧٠، ١٧١).

١٢٠- جريما وكورتيس (١٩٨٢، ١١٢-١١٦) وكورتيس (١٩٩١، ٢٤٥-٢٨٧).

١٢١- هامون (نفس المصدر) يميز في السيطرة السيميولوجية للشخص، إضافة إلى وضع وهوية المتكلم والمستمع deixis، والتكرار anáfora، بعداً إحيائياً ثالثاً. يتصرف الشخص كعلامة ينقلنا إلى العالم الخارجي، أشخاص تاريخيين (ريشلييه في روايات الكسندر دوماس، أسطورية (فينوس، زيوس)، رمزية (الحب، الحزن).

وعمل فردريك دورنيمات (زواج السيد ميسيسبي، ١٩٥٩) يفيدنا في الاقتراب من هذا الاستخدام المزدوج. ففور رفع الستار يتأمل المشاهد مفزوعاً كيف أن ثلاثة أفراد يدخلون على المسرح ويقتلون بطلقة ويبرود شخصاً ومن المثير للفضول أن هذا يبدأ عملية السرد. سان-كلود، أحد الساردين الثلاثة في العمل، يتوجه مباشرةً إلى الجمهور ("السيدات والسادة"، ١٩) كي يثبت موته، في الوقت الذي يفيد علماً بأنه قدم ما سوف يكون آخر مشهد من المسرحية^{١٢٢}. والمعنى التاكيدى لكلماته جلي: "لقد بدأنا بإعدامى لأسباب علاجية، فبهذه الطريقة ننزع عن أنفسنا واحداً من المشاهد الأكثر مأساويةً في المسرحية. (...) والأكثر حزناً هو أن الحدث يجب أن ينتهى حتمياً بكارثة تامة، إلا أنه من الواجب أن نهتم بالأحداث، لا يمكننا تغيير شيء، ماذا لنا أن نفعل؟" (٢٠). إنها حالة داخلية، CATAFÓRICA، تحرياً للدقة، تتعلق بالمحور الروائي. ووظيفتها هي "ربط عناصر مختلفة من الحدث عبر الخطاب" (دي تورو، ١٩٨٧، ١٨١)، رغم أنه، على عكس الطريقة التقليدية لتلقيها، لن يستطيع المشاهد أن يمارس في "الزواج"، "الانتظار الحار للنهاية" (ديمارسي، ١٩٧٣، ٣٢٩-٣٤٩)، لأن مع هذه اللعبة CATAFÓRICO يكشف منذ اللحظة الأولى كيف ستكون النهاية.

الفك الفضائي DESEMBRAGUE ESPACIAL هو تلك "العملية التي يكون أثرها الطرد، خارج مستوى الكلام، للفظ لا-هنا من الدرجة الفضائية"^{١٢٣}

١٢٢- يعكس سان-كلود، من ما وراء الطبيعة،: "وبالإضافة إلى هذا ومن المفاجأة الطبيعية للتواجد هنا معكم، رغم وجود قتيل، فلننتي بخير تام (نفسه).

(غريما، ١٩٨٢، ١١٦)، بخلق فضاء لـ "هناك" متواجهاً مع الفضاء الأول لكلام السارد. سان-كلود، وهو لا يضطلع بهذه الوظيفة بشكل متطرف، يتكلف بتحديد العمل في صالون منزل لا هوية مكانية له، لا يهم أين، وذلك بهدف تفتادى أى استلطاف لدى المشاهد^{١٢٢} : "والآن فلتبدأ الحكاية. تحدث في أى مكان. البداية، على سبيل المثال، يمكن أن نضعها في رومانيا (...). ويمكن أيضاً أن تبدأ في تامبانج (...). فكر المؤلف يوماً في ضلع الحدث في الجنوب. لهذا فإنكم ترون شجرة سرو، آثار المعبد والبحر، في اليوم التالي فكر في أن من الأفضل أن نضع الفعل في الشمال. وهناك الكاتدرائية القوطية وشجرة التفاح. ولكن فلنذهب إلى الخلاصة (...). إلا أنه من الأفضل أن نبقي في هذا الصالون، وإن لم تكن لدينا فكرة دقيقة عن وضعها الجغرافي (٢٠). سان-كلود يطلب الصنف مقدماً عن بعد الاحتمال الذي يمكن أن يسبب عدم العزم الكامل هذا الذي يعود إلى المؤلف، لكنه يذكر أن المسرح هو المسرح، وليس استاذية في المنطق أو في الرياضيات^{١٢٣}.

يفهم الفك الزمني DESEMBRAGUE TEMPORAL على أنه كعملية إسقاط للفظ لا-الآن، في لحظة فعل اللفظ، خارج مستوى الكلام (غريما، ١٩٨٢، ١١٥). وبالفعل فإن سان-كلود يتولى بعد ذلك على المسرح خلق الزمن

١٢٢- من الملفت للنظر أن دورينمات يعترف بأن أول سؤال والأكثر أهمية، الذي يطرحه على نفسه عندما يبدأ كتابة عمل هو أين سيعرض. وبالنسبة لدورينمات، كما أسلفنا، فإن الخاصية الجوهرية للدراما الحديثة هي نزع المادية intermaterialización عن الديكور وعن الفضاء والبطال المأساوي (١٩٧٠، ٤٧-٦٢).

١٢٤- ص. ١٢-١٣. ترجمة كارلوس مونيث لا تضم هذه الجملة الواردة في النص الفرنسي، ولهذا ذكرتها هنا.

الماضى الذى يطور فيه الحدث: "فلنعد خمس سنوات إلى الوراء. خمس سنوات من زواجى المؤسف. (...) إنا فى مايو، يتسلل فتور النهار عبر النوافذ المفتوحة جزئياً" (نفسه). وفى مواجهة الزمن "الآن" فى جملة زمن حينئذ، بالفصوص فى احتمالات الكلام الجديدة فى الزمن هدف الماضى.

يحدث الفك الفاعلى DESEMBRAGUE ACTANCIAL هكذا عندما، من منطلق بنية أساسية حوارية، يفسح أحد المتحدثين المجال أمام تطور حكاية يضع فيها شخص آخر كلاماً. والضميران أنا/أنت المميزان للخطاب المسرحى يظلان، أمام حضور سارد، تابعين لفعل إنشائى ACTO ILOCUTORIO سابق زرعهما، رغم استقلاله الظاهرى. قبل انزوائه، أدخل سان-كلود شخص فلورستان ميسيسيبي: "الخادمة تدخل فى الصالون صديقى القديم ميسيسيبي . (من اليمين تدخل الخادمة وميسيسيبي). وكالمادة يرتدى سترة سوداء. يسلم العصا والمعطف والقبعة للخادمة بينما أخرج أنا من النافذة متبعاً عادة قديمة" (نفسه) ^{١٢٥} . الكلمات التى تلى، الحوار بين أنستاسيا وميسيسيبي، تحولت إلى كلام منطوق، وهو تقليد فى الخطاب يقلد واقع كلام: بفضل شخصية سان-كلود، "الأنا"، "هنا" أو "الآن"، الموجودين فى الخطاب المنطوق، ولا تمثل على الإطلاق فاعل أو فضاء أو زمن الكلام" (غريما، ١٩٨٢)، بل هى نتيجة أو منتج أو إبداع شخص وسرده. ويتخلى الحوار عن كونه محور بنائى لأن كل الأصوات تحولت إلى نتيجة أو منتج أو إبداع شخص، مختبئ فى الكواليس،

١٢٥- فى النسخة الفرنسية يبرز الفك الفضائى والزمنى. (١٥).

يفسح المجال أمام سرده. من هنا تولد أيضاً أهمية الكلمة فى المسرح مع السارد، السلاح "الوحيد" الذى يمتلكه هذا الشخص لتحقيق الآثار التى نسبت إليه حتى هذه اللحظة.

فى "زواج السيد ميسيسيبي"، كل شىء على المسرح، ابتداءً من الملابس إلى الموسيقى، يشير إلى القطيعة الساخرة مع الواقع الممثل. واستخدام ثلاثة أشخاص، هم سان-كلود وميسيسيبي وويلو، يتقاسمون مهمة سرد الحكاية، يؤدى إلى لعبة ثرية من التصحيحات التى تسحب الثقة بالتناوب بينهم من واحد لصالح الآخر. وبعد المداخلة المبدئية للسارد الثالث ويلو UEBELOHE الذى يستخدم لوحة عرض فى تلخيص الأحداث فى الفترة الانتقالية وفى الوقت نفسه يُدخل التى سوف تمثل على التوالى. ميسيسيبي، ثانى سارد وزوج ديوث، يخرج على المسرح ليعطى روايته، المختلفة تماماً، عن خيانة زوجته أناستاسيا له: "لا تهتموا كثيراً بهذا المشهد. إنه كذب. إذا كانت هناك خلفية حقيقة فيها فإن فطنتى الحادة كانت قد اكتشفتها بسرعة. ما أريد أن أشرحه لكم شىء آخر، مشهد حدث فى هذا الصالون كان حقيقياً تماماً..." (٢٩٩). يستخدم ميسيسيبي كلمة غاية فى الأهمية فى الفهم ليس فقط فى هذه العملية بل فى العمل كله: ما سنشاهده أكاذيب"، يعنى، خداع ووهم وخيال.

ليس معقولاً امتلاك شكوك حول واقع دخول سارد الخشبة أنه يعنى قطيعة مع النظام الدرامى التقليدى، إلا أنه فى بعض المناسبات، مع القطيعة يحدث

شك في القيم التي تحكم العالم، من خلال التزاوج المحير بين الوهم والواقع، بين الأدب والحياة. يُورط المشاهد في آلية قد يبدو أن لديه الإرادة الحاسمة في التعرف بنفسها على ما هي عليه، لتبرير نفسها كأداة للخيال. وسنتطرق إلى هذا الأمر بعد ذلك.

إذا قبلنا التقسيم البسيط، الذي اقترحه ريمون-كينان RIMMON-KENAN (١٩٨٣، ٥٩-٧٠) للرواية، بين التمييز المباشر CARACTERIZACIÓN DIRECTA، ذلك الذي يقدم من خلاله شخص عبر صوت سارد مرخص له، والتمييز غير المباشر، الذي يمكن التعرف عليه، بالعكس، عندما يحدد شخص نفسه بأفعاله أو بلغته، فمن الجلي أن النوع الأول المشار إليه ليس الخاص بالدراما التقليدية. مانفريد بفيستر MANFRED PFISTER (١٩٨٤، ١٩-٢٣) يميز للمسرح أربع تقنيات تمييز، مبررة من قبل معيارين مكملين: (أ) سيتم الحديث عن تمييز واضح أو ضمني حسب ما يقوم، على التوالي، على "الإخبار" TELLING أو "العرض" SHOWING، (ب) التمييز سيكون "شكلياً" FIGURAL^{١٣٦} إذا قدمت كل معلومة بهذا الصدد من قبل شخص، أو "سلطوية" AUTORIAL إذا كان المؤلف الضمني هو الذي يقدمها. ويثبت بفيستر PFISTER حدثاً سبق أن أشرنا إليه: هو أنه مع غياب سارد في الدراما، إمكان تمييز سلطوى واضح يظل محدوداً بشكل كبير: "إنها تتعلق بشكل أساسي ما

١٣٦- يوضح بفيستر: "لفظ 'صورة درامية' يعنى (...) اقتراب وظيفى للنظر إلى إحداثيات الشخص في النص الدرامى (١٩٨٤، ١١).

أطلق عليه رومان إنجاردن "النص الجانبي" THE SIDE TEXT، المكون من العنوان، قائمة الأشخاص الدراميين والفعل والإرشادات المسرحية والمسرحات" (١٩٨٤، ٢٢). وعلى عكس القاص، الذى يمكنه التدخل فى أى لحظة عبر صوت السارد لتقديم ملخص على ما هو عليه، فإن موضوعية الدراما تجبر كاتب المسرح على تقديم "الأشخاص وهم يمثلون ويتكلمون دون تعليقات خالق الكون المادى DEMIURGO" (باهيس، تمييز).

ولكن الدراما أيضاً قادرة على الوصول إلى التمييز المباشر أو إلى السلطوى للأشخاص، بفضل صورة شخص سارد. ورغم أنه فى هولدرلين (١٩٨٤) لأفونصو بايخو نجد أن الأشخاص الخمسة موصوفين بدقة فى الإرشادات السابقة (٨٠-٨١) ^{١٧}. هيلين، الساردة-الشاهد على المواجهة المدمرة تقريباً لأسرتها، تتولى تقديم الأشخاص للمشاهد وهم يتواردون على الفضاء المسرح ويمثلونها، بادئةً بنفسها: "سامى هيلين ثورن. (...) أمى كارلا بوركينستين، تمضى ساعات طويلة فى العمل حول مؤلفها المفضل: الشاعر الألماني هولدرلين... (...) هذه هو أبى جوستاف ثورن، وهو رجل خشن فى أفعاله، رجل طيب وهمام" (٨٠-٨١). وبعد ذلك مباشرةً تستفيض الساردة فى تفاصيل حول الظروف الخاصة التى ولدت فيها شقيقتها جينتى GINTY، "دمية جميلة ولدت

١٢٧- انظر على سبيل المثال: كارلا: امرأة بين الأربعين والخمسين سنة، جذابة جداً، أناقة وتميز. لديها شيء بعيد فى نظرتها، غير محدد. تعبيريتها داخلية، لكنها ذات جاذبية كبيرة. (...) شخصية حادة الحواس، شهوانية، ذات شيق واضح" (٨٠).

ميتة واضطروا إلى تنشيطها مدة طويلة إلى أن أخذت في التنفس... (٨٢). بوصولها زرعت الكراهية والحقن بشكل دائم في الأسرة: لم تكن جنتي إنساناً عادياً، بل وحشاً مسعوراً ومعذباً. (...) كانت قد ولدت في أسرتنا هاوية من الكراهية والصمت (٨٢-٨٢). تهرب جينتي من البيت وتعود بعد خمس سنوات، متزوجة جاشا JASHA الشاذ، وهي اللحظة التي يبدأ فيها التمثيل. لن تتأخر الساردة كثيراً في وصف زوج أختها: "إنه إنسان غريب، صعب التواصل، لكنه ... لطيف، طيب" (٨٩). في المشاهد التالية (٨٩-١٠٠) ستقتصر هيلين في مداخلاتها على تلخيص ما حدث دون أن يكون المشاهد قد رآه وعلى إدخال ميزات الموقف الدرامي الذي سيهشغل الخشبة. وعبر كلماتها الموجهة إلى الجمهور في نهاية المسرحية، تحكي لنا هيلين باختصار كيف عاد كل شيء إلى الحياة العادية، كيف تخيم السعادة، الأمن، الحياة من جديد على أسرتها.

والنتيجة لكل ما قيل أعلاه ليس سوى خلق لصراع بين المشهد والقاعة. فمن جديد تتحرك الأعمال من التوتر-صفر (مشاهد يتأمل التمثيل بهدوء مطلق) إلى أقصى درجة توتر ما تعنيه على سبيل المثال "إهانة الجمهور" (PUBLIKUMSBERSCHIMPUFUNG، ١٩٦٥) لبيتر هاندكه PETER HANKE. وكما سنرى فإن السارد يمكن أن يُستخدم كمصنر أدائي PERFORMATIVO يحاول، كلما كان أقل، فضح تصرفات في مشاهديه، وفي الوقت نفسه الإيعاز بتصرفات سياسية محددة.

غموض نص منتج بواسطة شخص مسرحي، سواء أكان هذا سارداً أم لا، لا يعتمد في نهاية المطاف على قدرته على إقناع الجمهور. ونظراً لأهمية خطاب

المسارد، فإن هذا الجانب يصبح أساسياً في الأعمال التي نحللها هنا. وفي النهاية فإننا أمام مهمة تحديد درجة جدارة المسارد بالتصديق وإمكان أن يكون مصححاً من قبل خطاب أشخاص آخرين (يوث، ١٩٧٧ و ١٩٧٨).

مسرحية "هجوم ليلي" (١٩٥٨-١٩٥٩)، المكونة من سبع لوحات "داخل أسلوب بريشت (دومنيك، ١٩٦٤، ٤٦)، والموصوفة من قبل المؤلف نفسه بأنها "تجربة ملحمية"^{١٢٨} هذه المسرحية تؤكد اهتمام ألفونسو ساستري باستخدام سلسلة طويلة من أدوات ملحمية مهمتها حجب وهم الواقع قدر المستطاع، وفي الوقت نفسه تبحث عن التزام مطلق بالفرجة من قبل المشاهد: الموسيقى (روك آند رول"، تانغو، شارلمستون، جاز أو كاكازان) التي تكتسب شخصية درامية، بوضع التغيير الزمني من حقبة لأخرى، اللعب بالأضواء، الذي يبرز المواجهة بين عالم السرد وعالم المسرود، استخدام لوحات متحركة، الآثار البصرية أو كما سنرى بطريقة محددة ظهور سارد-معلق^{١٢٩}.

المسارد في "هجوم ليلي" يدعى ستفن أوركين، شرطي، وهو بفضل عمله، تمكن من إعادة بناء حكاية ذات أهمية، تحكي للجمهور^{١٣٠}. وهي عملية بناء تبحث عن أسباب الأحداث عبر دراسة آثارها، حسب سؤال "من أين يأتي كل

١٢٨- العنوان الثالث هو "هجوم ليلي". وهو عمل كتب في ١٩٥٨-٩، وغير ممثل.

١٢٩- بدأ الاهتمام ببريشت قبل سنوات من فحص حقيقي وجدى لنظرياته، نحو ١٩٥٩-١٩٦٠، وتطور في الفصل الخامس من "تشریح الواقعية" (١٩٦٥).

١٣٠- بنفس طريقة المحامي ألفير في "منظر على الجسر" (١٩٥٥) لأرثر ميللر.

هنا؟" (٧٦٨)، الذى يطرحه هو نفسه. فى التمييز الإرشادية للشخص يلح على حدث أننا لسنا أمام موظف عادى، بل أمام تجسيد غير عادى لمثالية الشرطى الحقيقى (ستيان سولير، ١٩٧٢، ٢٢١): سيُظن أنه فتان بوهيمى أكثر منه مفتش شرطة قاسٍ (٧٣٩). فى الحوار التالى مع زميله أشلى ASHLEY، يعرب أوركين عن رفضه المطلق لكل بحث جنائى يمكن أن يستخدم "ما يمكن أن نطلق عليه سبل جنائية" (٧٤١)، وهو أسلوب التمييز: "دخلت سلك الشرطة كى أقمع العنف والجريمة، وليس لممارستها" (٧٤٢).

أول ظهور لأوركين يحدث بسرعة دون انتظار. وعلى غرار ما يحدث أيضاً فى البداية مع أنا كليبر (١٩٥٥)، يسمح الفونصو ساسترى بحدوث المنظر الأول كله ("تار فى الليل") وابتداءً من الثانى ("بحث جنائى") دون وساطة سارد، ودون حضور أى وسيط نجد أن مارثيلو غرافى MARCELO GRAFFI قد قُتل فى منزله وأنه بفضل مساعدة أحد الجيران، أوكونور، تم القبض على القاتل هازى موللر، الذى يتمرض فى بداية المنظر الثانى لاستجواب على يد الشرطة. وفى هذه اللحظة يدخل الحدث فجأة مفتش الشرطة الغريب المدعو ستيفن أوركين. وينقطع لقاءه مع مارى غرافى، زوج الأستاذ المقتول، عندما يحل الظلام على الأشخاص الآخرين، ويركز الضوء على أوركين فقط الذى يتوجه إلى المشاهدين. بعد وصفه الأول للحقبة التى حدث فيها المنظرين الأولين، ١٩٥٦، ينهى السارد، الموجود فى موقع متأخر من الحكاية، مداخلته الأولى بمحاولة مباشرة "لالتقاط تلفظ" مشاهديه، للحصول على عطفه، على تماطفه: "ستيفن أوركين مفتش فى

شرطة نيويورك. صديق لكم^{٧٤٦}). أوركين يشارك في الحكاية التي يحكيها، مع خلال مقابلة مع السيدة غرافى (اللوحة الثانية)^{١٣١}. عمله كشرطى يسمح له بالإطلاع على كافة المعلومات التي يريدها لبناء تاريخ أسرتى غرافى-يوسكو. إنه سارد مراقب معرفته مقصورة على ما كان يمكن معرفته عبر السبل الطبيعية. يعترف باستحالة أن يكون "تحقيقه الإجرامى": كاملاً: "لا نعرف. لا نستطيع أن نصل إلى أكثر من ، ١٨٩٠.. إننا ببساطة شرطة..."^(٧٨٠). وجهة نظره المقصورة تقره أكثر من سارد موثوق به يركز جهوده فى إظهار أن مأساة "انتقام" ليست حدثاً معزولاً عن السياق العام لأشياء بل إنه موجود فى عملية تاريخية مشتركة، عامة، "الحكاية الكبرى" (٧٩١)، التي تمثلها فى جوانبها الأكثر جوهرية: "هذا ليس كل شيء، ولكن يكفى للخروج بفكرة عن الزمن الذي أتحدث عنه" (٧٥٦)، انظر دومينيك، ١٩٦٤، ٤٥).

ستيفان أوركين، راوى "هجوم ليلى"، عند بداية كل منظر يفى بين أخريات بمهمة "حمل المشاهدين إلى الماضى بالنسبة للحقبة التي يحدث فيها المشهد، من خلال سرد الأحداث الأكثر أهمية" (دمينيك، ١٩٦٤، ٤٥): "إننا فى ألف وتسعمائة وستة وخمسين حيث يوجد جو سيئ. سنوات سيئة، فى الحقيقة. تذكروا على سبيل المثال أن آل روسنبرغ أعدموا منذ زمن طويل. حرب أعصاب وإنزال بريطانى فرنسى فى السويس. يقصفون بورسعيد" (٧٤٤). وبهذه الطريقة

١٣١- ابتداء من هذه اللحظة، مع دخول السارد، الذي كسر آماله الأولى، سيتعامل المشاهدون مع معلومتين جديدتين حول الحكاية.

فإن ظروف المشهد لن تقدم كالخاصة بالمشاهد، القادر بالتالى على مراقبتها بموضوعية أكثر. تقيد مداخلان أوكرين أيضاً فى الربط بين كل مشهد. فى المداخلة الأولى منها، تفتح المجال أمام الحدث الذى سيشفل المنظر الثالث كله (نقابة الجريمة) مع تنوع فضائى: "عندما ينتهى القاتل سيكونون جميعاً فى منزل موللر. تامبا (فلوريدا)، تدخل استرجاعاً ANALEPSIS ذو بعد أكبر، يضع المشاهد فى نهاية الحرب العالمية الثانية، محدداً الحدث فى مختارات من الأحداث الأكثر بروزاً فى تلك الحقبة، وبعد ذلك يقدم مشهداً جديداً: "شخص يدعى طونيو غرافى كان قد ذهب إلى السينما ذلك المساء: "سارى، لا أدرى، أى شريط". قال هذا لأخيه" (٧٥٦). سيطرته على الحكاية التى يسردها تسمح له إعادة إنتاج أسلوب غير مباشر لكلمات الأشخاص قل أن يعبروا عن صوتهم الذاتى.

المشهد الخامس ("موت الطاغية") يفتح بمداخلة للسارد، يكمل فيها المشهد السابق بمعلومات جديدة وتلخيص سريع ("طونيو غرافى، بعد جريمته، لم يستطع الهرب"، ٧٦٨)، بينما يدخل استرجاعاً رابعاً. فى المشهد السادس ("الأقوى")، يلخص أوركين ما حدث مع أشخاص المشهد السابق (كان قد بدأ اصطلياد أنجلو بوسكو، سفره الكبير فى معظم أنحاء العالم"، ٧٨٠) ويقدم السياق التاريخى الذى يحدث فيه الاسترجاع الخامس والأخير. وأخيراً المشهد السابع ("وصية الأستاذ غرافى") يلتقط، فى نوع من التسلسل، خيط الحدث فى اللحظة التى كان قد توقف فيها فى نهاية المشهد الثانى. وأوركين فى دوره كسارد

يتولى إغلاق العمل. استرجاع زمنى (”مرت عدة سنوات على ذلك ولم يحدث شيء بعد“، ٧٩٠) يفسح الطريق أمام نوع من تعميم رسالة المسرحية. لقد تأملنا حكاية نوع من ”الجريمة الأبدية“، فلا يزال أوركين ونحن معه نعيش تحت الإحساس المكدر بعنف يمكن أن يمتد لحول العالم ”إلى حريق رهيب“ (٧٩١) ^{١٣٧}. وعلى الجمهور أن يتساءل ما إذا كان من الممكن التحول من طريق التدمير الذاتى هذا أو على العكس، كما يقول فى تسجيله الأستاذ غرافى، ”المأساة المستمرة“ (٧٨٨). ويريد أن يقول الفونصو ساسترى أيضاً إن صيحة أوركين التى يعترها الرعب، لا، لا يمكن أن تحدث! (٧٩١)، هى صيحتنا أيضاً.

وكما لاحظ جوين إدواردز GWYNNE EDWARDS (١٩٨٩، ٣٣٩) فى ”هجوم ليلى“ فإن موضوع العنف أو القمع يتوزع على مستويين، واحد خاص والآخر عام، وكلاهما متحدان فى بنية العمل. فى المستوى الأول نجد أن مقتل مارثيلو غرافى هو الحلقة الأحدث فى مسلسل الجرائم التى يرجع أصلها إلى ولاية كارلو غرافى وبوسكو الطاغية على سكان الجزيرة ^{١٣٧}. ”المدلول الأوسع والأعم يظل مشاراً إليه بواسطة الحوادث التى تقع فيها أسرتنا غرافى وبوسكو والتى يضمها ستيفن أوركين فى سياق الأحداث العالمية التى وقعت فى القرن العشرين“ (إدواردز، ١٩٨٩، ٣٤٠). ويعبر عن ذلك أوركين هكذا: ”بعد طلاقات

١٣٢- ”لكننى لا أستطيع أن أطرد من قلبى الرعب عندما أفكر فى الليل وفى إمكان هجوم ليلى يشع يحول هذا العالم الصغير المفقود والمتوحد إلى حريق رهيب ...“ (٧٩١).
 ١٣٣- (١٩٨٩، ٣٣٩).

رشاش، هناك نار تشمل محرم، تابو، قبيلة، هناك لعنة منبثقة من أحشاء الحضارات الأمومية القديمة" (٧٦٩). أشخاص "هجوم ليلي" وأفعالهم يقمان في حركية لحظة معينة من التاريخ. وهكذا فإن سنة هجوم مارثيلو غرافى تتصادف مع السويس وغزو روسيا للمجر، في ظل الحرب الباردة، مع المواجهات العرقية في الولايات المتحدة الأمريكية... والشئ نفسه يحدث مع الجرائم الأخرى المثلة بحيث إن "القرن العشرين كله حتى الوصول إلى سنة تأليف العمل يقدم بتفجيرات عنف دائمة وتفجير" (إدواردز، ١٩٨٩، ٢٤٠). والسارد هو العامل الذى يوضح نقل ما هو خاص إلى ما هو عام، بتقديم، حسب كلمات لويوك LUBBOCK، ما يمكن أن يطلق عليه "تقرير بانورامى (PANORAMIC SURVEY) عن الأحداث الدرامية (لينفيلت، ١٩٨١، ١١٦)، إلى المشاهد، كما أنه يختار لوصفه تلك الأحداث التى تقوم على أساس وجهة نظر فكرية بتقديم تنظيم قيم للعالم السردى DIEGETICO. وستتقن أوركين في نهاية المطاف هو العنصر الأساسى الذى يوحد النص والسياق، العلاقة القائمة بين الأحداث المثلة، كما سنرى، ويشير إلى موقف واضح من قبل المتلقين^{١٢٤}.

يمكننا اعتبار "هجوم ليلي" كحكاية متصلة (أنطونيو غاريدو، ١٩٨٨)، نظراً للمداخلات المتكررة للمصادر، وعلى هذا الأساس يقدم التكامل الشكلى للعناصر ذات الطبيعة المختلفة:

١٢٤- أنظر هالسال Halsall (١٩٨٨، ٢٤) لخلق الأنثى التداولية لاستقلال نص.

١- الأول، خطاب روائي على نحو صارم، يقدم خبراً عن حكاية، عن مجموع متفرق من الأحداث، خطاب يتحرك من الحاضر إلى منطقة محددة من الماضي. والتطور متقطع، نظراً لعمليات القطع التي يسفر عنها اقتحام السارد.

٢- الثاني، خطاب عرضي، يمثل ردة الفعل العاطفية للسارد أمام الأحداث المروية، في الحركة المشار إليها في تعميم معنى العمل. وهكذا فإن السارد سيتولى وضع لحظة الجملة مع لحظة الكلام في علاقة مساواة، واضعاً هكذا بهذه الطريقة تذبذب لا يتوقف بين داخل الفضاء المشهد من خارج الفضاء الاجتماعي. وهذه هي نقطة بداية "هجوم ليلى". كل واحدة من العودة إلى الماضي RETROSPECCIÓN تقسم بالفعل على مبدأ تناظر دلالي ISOTÓPICO: يفرض هذا اللجوء الموضوعي هو الإلحاح الفكري، من خلال المرض أمام مشاهدة عدة أحداث سلسلة تغشى المدلول ذاته. يحاول ستيفن أوركين الثور على معنى، على سبب الأفعال الممثلة، نظرة العالم الكامن خلفها. وأنا السارد هو دائماً الخط الموصل الذي يتشابك من خلاله الحاضر والماضي: ومن هنا فإن النثر في مداخلاته يفسح المجال أمام الشعر الحر، ما هو روائي بحث إلى إبراز طفيف للشعر.

إن المسافة الجمالية الجلية التي يفرزها استخدام سارد وأثره الفاعل على المشاهد الذي يتأمل خطاباً "وسائطياً"، يتم الرد عليهما من بطريقة أخرى في المسرح الملحمي: التوجه المباشر إلى الجمهور. ومعها يستطيع ساستري أن يلزم متلقياً بطريقة أخرى سلبية، الجمهور، في الحكاية (التاريخ؟)، على غرار نوع من

الاتفاق البلاغي، وهو ما سأعالجه بعد. في "هجوم ليلي" نجد أن السارد يتوجه إلى عالم قصصى ضمنى في النص ذاته ("تعرفون..."، "٢١٧"، "سترون..."، "٢١٧"، "أدعوكم..."، "٢١٨")، "خارجي" عن الحكاية وموجود في عالم السرد، في الحاضر الذي يتكلم منه السارد، هو متلقى التمثيل نفسه، المشاهد.

وسبل تحريض تفكير المشاهد ممتدة. أولاً، يضع ستيفن أوركين فصاحته بين الأفعال الدرامية بحيث تجعل رؤية معناها بوضوح. هذا بالإضافة إلى أنه بهذه الطريقة يسمح بتفسير وتقييم التصرفات الممثلة حسب نظام قيمه، التي تعود في أصلها إلى المؤلف، ومنه يتحول إلى لسان حال، وكما ذكر وين بوث WYNE (1978، BOOTH، ١٦٦) فإن حدثاً معطى من قبل المؤلف أو "من لسان حاله المؤكد" أكثر مصداقية من المعلومات المحدودة "لشخص غير معصوم" من الحكاية. ليس غريباً إذاً أن تشير جهود السارد إلى دفع المدلول إلى الأحداث، إلى تشكيل معتقدات^{١٢٥}.

من المعروف أن البلاغة وأداتها الرئيسية، الفصاحة، تهدفان إلى الكفاءة، من منطلق أنها قدرة على الفعل على السبيل الأخرى من خلال اللغة. والهدف هو إقناع المشاهد الذي لا يألو جهداً في المسرح السياسى. من الضروري أن يعترف المتلقى بالحقيقة التي تقدم إليه وأن يقرر قبول الأفكار الواصلة كما لو كانت له، عبر صوت السارد في حالة "هجوم ليلي". دبليو. بى. ورثن W.B. WORTHEN،

١٢٥- كلا الجملتين اقتباساً من "بلاغة الخيال" (بوث، ١٩٧٨، ١٦٦، ١٨٦).

فى بحث حديث عن الموضوع، يشير إلى كيفية أن هذا النوع من المسرح يتطلب من أجل تحقيق أهدافه، ليس فقط إلى عجالة المواضيع ذات الشحنة الفكرية الكبيرة، فى نظريات صادقة، بل أيضاً إلى بحث عن طرق جديدة لخلق مدلولات والتأثير فى تأهيل الجمهور، على عكس الموضوعية المزعومة فى المسرح الواقعى. يمنح المسرح السياسى دوراً معيناً لمشاهده، بإعداد تلك العمليات التى من شأنها أن تسمح له بتفسير التمثيل بشكل صحيح^{١٣٦}. ومدلول مسرحية مثل مسرحية ساسترى يعتمد إلى حد كبير على أداء هذه البلاغة "الخارجية" التى تهدف، بعيداً عن الحدود الخاصة للخشبة، إلى إشراك المشاهد بقوة. ومن خلال طريقة بلاغية^{١٣٧} إلى حد ما الذى من خلاله يتخذ فاعل الكلام موقفاً فكرياً وانتقادياً إلى أبعد الحدود، ويفرض صوت السارد عالماً محدداً من القيم على المشاهدين، مبعداً إياهم من المادة المسرودة أو، فى هذه الحالة، من التمثيل المسرحى: فننقل أن هذا الإقصاء ليس شيئاً آخر سوى الشكل السيميوطيقى لفعل الحكم^{١٣٨}. والسارد فى تعليقاته التقديرية -طريقة "بروتوكول قراءة" - يقوم إلى حد كبير بالعمل التفسيرى الذى عادةً ما يجب أن يقوم به المتلقى، متحملاً مسؤولية الوظيفة المسيطرة لعملية التمثيل أو الرمز SEMIOSIS، بنسب دور الضامن فى

١٣٦- فى بحث ورثن توجد فكرة أن الدراما تعرف وتضفى الشرعية على تصرف تفسيرى معين كجزء من عمل المشاهد، وهو ما يشكل فى رايه البعد البلاغى للمسرح. (١٩٩٢، ١٤٧).
 ١٣٧- مدلول لفظ "بلاغية" هنا تقليدى للغاية، فى إشارة إلى الاستخدام الفعلى للغة فى الاتصال، بمعنى الإقناع. (تودوروف، ١٩٧٧، ٥٩)
 ١٣٨- يرى بريشت أن إظهار وتبادل هما عمليتان قويتان (١٩٦٤، ١٢).

تمثيل ما، بحيث إننا نكون أمام مسرح مقدم للمشاهد من خلال مرشح تفسيري ضيق. لدى ساستري عزم حاسم على إشراك جمهوره، على أن يجعله يمي "إننا جميعاً نشكل جزءاً من الكل، (من) أنه لا أحد يستطيع أن يهرب من ظرفه الإنساني، (من) أن جميعاً، في النهاية، لسنا مذنبين في جريمة أو مدامه كرامة الإنسان" (روديفيث بويرتولاس، ١٩٦٧، ٥٢، إدواردز، ١٩٨٩، ٢٤٦-٣٤٧). سيلوس نيفاس SCELUS NEFAS، جريمة مأساوية، جريمة ضد الإنسانية. الأحداث الممثلة في هذه المسرحية تتجاوز دائرة ما هو إنساني عادي لطرح رأى أخلاقي ذي بعد كوني. إذا كانت العدالة لا تستطيع أن تظهر شر الإنسان، إذا ما كانت قادرة على إعادة وضع نظام وسلام مفقودين^{١٢٩}.

شخص ستيفن أوركين لا ينطق كلماته لمطلب "تفسيرته" أو للوضع الدرامي الذي يجد نفسه فيه، بل إن كل ما يقوله قاله أيضاً المؤلف. وبهذا الشكل الاقتباسي فإننا نكون أمام نوع من الانقطاع في النظام الاتصالي المسرحي (كويتو، ١٩٨٦، ١٣٣) الذي ينتهي إلى إزالة حالة اتفاق أن الأشخاص يبدون وكأنهم يخترعون بأنفسهم الخطاب المرسل على خشبة (بافيس، ١٩٨٣، ١٣٣). هذا الكلام غير المتفاضى عنه يستلزم تغييراً في موقف المشاهد، الذي لا يتغلى عمله كمتلق عن الاعتماد على درجة التورط في مشروع الشخص كي يضع، بفضل وعي كامل للأداء كمشاهد مقصي، بعد تحليله الالتزام الإنساني مع

١٢٩- يرى بيبيجاس أن موضوع "هجوم ليلي" هو "الشك في العيش الحالي"، فالسارد لا يتوقف عن إرسال رسالة أن "علاننا الوحيد يمكن أن ينتهي بين لحظة وأخرى" (١٩٦٧، ٣٧).

الأحداث الممثلة على الخشبة. وعليه فإن السارد، مع وعيه بأنه شخصياً شخص
درامى، يتوجه إلى مشاهد، وهو جالس على مقعده، لديه الاستعداد لتأمل
المرض لا أكثر، كتسلية فقط^{١٤٠}. مدلول العمل فى "هجوم ليلى" يعتمد على
استخدام سارد فى الوقت الذى يخبر فيه الجمهور حول طريقة التفسير
السليمة للحكاية، بالحيولة بينه وبين الكشف عن الهوية مع ما يحدث على
الخشبة، فإن يتراجع إلى حد كبير عن الاتفاقات المتتادة (الأرسطية والشبيهة
بالأرسطية)^{١٤١}. يدرك المشاهد هذه الظاهرة على أنها تطفل، على أنها تلاعب
وقع ومثير للعلاقة بين الخشبة والقاعة. ستيفن أوركين، من منطلق حاضر
المشاهد، يدخله فى نفق الزمن، بهدف أن يجعله يتحمل مسؤوليته إزاء المصير
البائس الذى يمكن أن ينتظره على مرمى حجر.

١٤٠- انظر هذا الاقتباس كدليل على الطابع ما بعد الأدبى للشخص: "هكذا أريد من كل قلبى
أن تكون هذه الحكاية الدموية قد انتهت، حقيقةً وإلى الأبد، عندما يسد الستار" (٧٩٠).
١٤١- بيهجاس (١٩٦٧، ٤٣). أمام سؤال "ما غرض المسرح؟"، يشهد بوعى المشاهد بوجوده
المحدد-الفردى (افقه هو الموت) والتاريخى (نحو الاشتراكية). إنه يحاول نقل معرفة تشير إلى
فعل ليس بالضرورة سياسياً.

الفصل السابع

**محاولة لعلم الاثمات: ساردون
ومتلقو خطاب السارد فى المسرح**

يبقى جلياً أن الكاتب المسرحي في الأعمال التي ندرسها، مثله مثل القاص، كان عليه أن يختار بين هيكل ونمذجة حديث مباشر diégesis، في حالة بدائية مبدئياً، يرتب بفضل تطور مستوى وسيط. وعلى عكس التقديم المباشر أو الفوري الخاص بالدراما التقليدية، فإن المشاهد لديه انطباع بأنه في مواجهة مبدع ورسالته، هي التمثيل ذاته: مؤلف يسرد الأحداث التي حكاها له أحد، آخر يقدم كناشر لمخطوط، ثالث يحكى في رسالة تجاريه الذاتية... ومن خلال شخصية "teller-chacter"، يجد الجمهور أنه منقاد، موجه في رغبته لوضع جسر خيالي بين عالمه الذاتي وعالم الخيال. هذا يعني، في نهاية المطاف، أنه من أجل تطور حكاية محددة، يختار المؤلف نظام الترتيب الذي يبدو له مناسباً أكثر لوضع تنظيم صحيح للمواد الروائية. في الأدب، كل حدث هو حدث مقدم بطريقة ما. في هذه العملية التأسيسية يوجد بالطبع انتقاء نوع معين من السارد الذي سيبرز، كوسيط ضروري، في كيان حاضر بشكل دائم، لا يمكن التعرف عليه تجريبياً تحت أى ظرف، مع كيان المؤلف الحقيقي.

بعد قبول فعل أن السارد هو العنصر الذي يعرض للخطر كافة المبادئ البناء في حكاية، سيكون مهماً دراسة العلاقات التي يسندها المرسل برسالته الخاصة، التأكد من كافة مستويات تدخل الفاعل المرسل في النص المفصل من قبله، ورغم أن حضور سارد في خطابه الذاتي يمكن أن يتوزع بين مجموعة كبيرة من

الاحتمالات، معيار جلى ومغير يخصص مشاركة السارد فى عالم السرد المسرحى: أو هذا الأخير يبقى فى الخارج، غائباً عن مستوى الفاعلين، أو على العكس يشارك فيه كشخص أكثر.

يقدم النموذج البريشتى نموذجاً للوضع الروائى على أنه سيطرة للمؤلف، وعليه فإن فاعل الكلام يقف خارج العالم المسرحى، مضافاً على الأشخاص الذين يشكلونه سيطرةً شبه خلقية وتقوفاً قوياً: سارد فى ضمير الفائب، مثل "كائن" قادر على كل شىء، يتمتع بميزات غير محدودة تتعلق بظروف وجود المادة الروائية (أحداث أو أشخاص)، وبالتالي فإن حكايته ستقبل، دون صعوبات كبيرة، الاستطرادات المستمرة، التأملات من كافة الأنواع الخاصة بالفاعل المتكلم. لاحظوا كل هذه الملامح فى مسرحية "جوديث ضد هولوفيرنيس" لهورميجون *Judith contra Holofernes* Hormigón (١٩٧٣)، "سرد صادق" ينشد فيه كورس الحكاية فى الوقت الذى يقوم فيه بتقديم كل مشهد مع المعلومات الضرورية لفهمه، وبالإضافة إلى أنه أساسى فى الإعداد المشهدى للعمل، نظراً لأن منه ينفصل وينفرد كافة الممثلين لإدخال الأشخاص الذين يتدخلون فى كل مشهد، فإن هذا الكورس، المعلق على الحدث المشهدى والممثل لها فى بعض الأحيان، وهى طريقة، حسب أورميغون نفسه، تعود إلى التراث الصينى واليونانى (٢٤٧-٢٤٩)، يستخدم كصيغة تسمح برسم طريقة كاملة لمسيرة الأشخاص.

وسرد مصائب قرية بيت Vit يتم في ضمير الفائت وفي كل لحظة يبقى الكورس-السارد خارج عالم الخيال: "الحرب كانت طويلة جداً: / غابت الشمس مرات كثيرة، / أشرقت مرات كثيرة، / دائماً حقول القطن، / (...) شاهدت البعض / يحارب البعض الآخر" (٢٥٧). ويصنفه مؤقتة نجد أن حكاية السرد لاحقة، على غرار الحكايات القديمة: تبقى في موقف لاحق مميز بالنسبة لما هو مسرود الذي يتجلى عبر الاستخدام المستمر لتبنيير focalización واسعة: "مثلاً كان يحدث في الماضي / استطاعوا إخفاء وجودهم في الوقت المناسب / ويخفون / في غابات وجبال، / في أنهار، في أسواق مدن عدوانية" (٢٤٣).

ومما سبق يستنتج موقف تفوق أمام الأشخاص الذين يمثلون العالم السردى، مما سيسمح بوقف الحدث على هواهم من أجل القيام بنوع من التعليقات على الأحداث المسرودة. والطريقة السردية المستخدمة تميل إلى تكثيف الأحداث على شكل ملخص مكون من تعليق يرحه أو يقيمه: "مرت الأسابيع، / مرة وأخرى، / القمر كان لامعاً / وشاحباً / في أعلى السماء" (٢٦١).

في الواقع فإن هذا النوع من السارد يلفى بمدخلاته الكثير من أمثلة عدم التحديد (إنغاردن، ١٩٧٣، ٢٤٦-١٥٤)، المنبثقة عن التقديم العادى للأشخاص، مسهلة قدر الإمكان معلومات إضافية حول الظروف المعينة التي تجري فيها الأحداث.

في مسرحية "جوديت ضد هولوفيرنيس" من السهل التأكد على أن من بين الوظائف (السردية، التنظيمية، الاتصالية، المثبتة) التي يحددها جنيت، متبعاً

خطى جاكوبسون، للسارد، تسيطر الوظيفة الفكرية، عندما يقوم الكورس-السارد بترجمة توجيه أو تيار محدد داخل العالم السردى، على أنه آخر درس تضامن وكفاح يتحول العمل من أجله إلى "درامية تحرير شعب" (بيريث ستانفيلد، ١٩٨٢، ١٨٧)، وهو ما يتضح فى الخاتمة: "الشاعر الذى كتب هذه الحكاية / يريد أن يقول لكم أيضاً / إن رجلاً وحده دائماً هش، / إنه من نبات الجنهى يطفو فى السهوب. / البوص هو الوحيد الذى يقاوم الريح، / السيل الجارف والفاىس". (٣٦٦-٣٦٧).

كع أساسى من الموقف الروائى نجد، حسب ستانزل، الحكاية فى ضمير الحاضر، حيث إن كياناً واحداً يضطلع "بالمعيشة" فى المادة الروائية ونشاط سردها. وهو ما يحدث، على سبيل المثال، فى مسرحية "نيت وسيد من مرسية" (Ninette y un señor de Murcia) (١٩٦٤)، ليمجيل ميورا: العمل فى الواقع حكاية "علاقات غرامية" باريسية لأندريس مارتينيث سيفورا حسب ما حكاها هو نفسه. وبعد أن حى الجمهور وقدم له نفسه بطريقة مؤدبة ("أسمى ...، عمرى خمس وثلاثون عاماً وأنا من مرسية"، ٢٦٥) وأن أشار له بالجوانب الأساسية من حكايته الأولية (وفاة خالته إويخينيا منذ سبعة أشهر، ميراث وسفر خاطف إلى باريس بحثاً عن مقامرات جنسية "محفوظة بالمخاطر")، يوضح السارد أن جزءاً من إقامته فى العاصمة الفرنسية سوف يُمثل: "قررت قضاء خمسة عشر يوماً فى باريس، لأننى كان لدى حدس بأن الحب فى فرنسا كان مختلفاً تماماً عنه

فى إسبانيا، وبالإضافة إلى أنه أكثر سهولة، كان بالتالى أكثر مرحاً... وكل شىء حدث كما سترون حضراتكم ... سأعود إليكم حالاً ... (٢٦٦).

السارد لدى مييورا Mihura ببساطة طريقة سهلة واقتصادية يمكن من خلالها تقديم كافة المعلومات المسبقة إلى المشاهد، وهى بطريقة أخرى، يجب أن تمر إلى خطاب الأشخاص ليس دون إضرار ما بالحدث، وسلسلة أخرى من المعلومات، المتعلقة بشكل أساسى بالتيار الذهنى للشخص (قرارات، فكر، إحباطات) هى بصفة عامة يصعب دخولها للمشاهد.

. من كافة الوظائف المشار إليها مسبقاً، هذا النوع من السارد يعطى أولوية لواجهاته الأكثر روائية، على حساب الفكرية. الساردون يحكون قبل كل شىء حكايتهم الخاصة ولا ينشغلون فى حالات بنقل درس ممكن لمن يكن. وهى الكثير من الأحيان فإن سبباً "وجودياً" هو الذى يحمل الأشخاص إلى الشروع فى حكاية لتجربة حيوية محددة: حدث السرد يصبح تقريباً دفيماً، ضرورياً، نوعاً من مراجعة سيرة تتنوع أسبابها فى كل حالة.

حضور ضمير المتكلم، من الضمائر الشخصية، مما يطلق عليه جاكوبسون "defíticos" (embryeurs أو shifters)، لن يكون معياراً صالحاً لتمييز كل واحد من النوعين الأساسيين اللذين أشرنا إليهما توأ: يمكن للسارد أن يقول "أنا" دون التدخل إطلاقاً فى العالم الخيالى، ممثلاً ليس كشخص بل كمؤلف فى لحظة كتابة كتاب. ورغم أنه فى القصة لا يحدث الشىء نفسه فإن "أنا" المؤلف

يأتى مصححياً فى المسرح بطابع شخصى ومادى قوى (embodiment) ، منبثق عن الخواص الملازمة لتمثيل. إنها حالة إرنست تيودور أماديوس هوفمان الشخص الذى يسرد الأيام الأخيرة من حياة إمانويل كانت. فى مقدمة مسرحية ساسترى (١٩٨٥)، نجد شخصية الحاكي الألماني، جالساً أمام طاولة ويبدأ كتابة حكاية فى دفتره فى الوقت الذى يقرأ بصوت عالٍ نتيجة كتابته. كلماته الأولى، موجهة إلى المشاهد، تساعد فى تحديد الحدث بطريقة دقيقة، وهو ما سيحدث فى منزل الفيلسوف فى كونيسبيرغ، وكذلك الحقبة التى تقع فيها الأحداث: "الأيام الأخيرة من شهر يناير ١٨٠٤" (٢٦). فقط فى نهاية المسرحية نجد أن هوفمان سيعود إلى حكايته بتحديد فضائى-زمنى جديد: "كانت تدق الحادية عشرة فى إحدى الساعات ... (٠٠٠) عندما مات فى كونيسبرغ مواطنها الشهير إمانويل كانت" (١٠٠). وفى الحال يتحول هوفمان الكهل إلى استخدام ضمير المتكلم، دون أن يعنى هذا تخليه عن كونه سارداً متطرفاً فى وظيفته السردية، على وعى ذاتى بعمله الأدبى: "أتخيل ذلك الصباح البارد المغطى فى فبراير، (٠٠٠) وبالطبع فإنه أمر خاص بى هذه النهاية مع موسيقى آلات النفخ الخفيفة، وأخيراً أفكر فى إنهاء الدراما بمشهد بيروقراطى وبموسيقى من ثلاثة إلى الرابع" (نفسه).

ليس ترفاً إضافة أن الشخص-السارد يمكن أن يكون بطلاً لحكايته أو أن يكون شاهداً "حذراً" على أفعال يقوم بها أشخاص آخرون. فى الحالة الأولى سنكون أمام حكاية ذاتية السرد، حسب الكلمات المستخدمة من قبل جنيت

(١٩٧٢، ٢٥١ والتالية). يقوم الموقف السردي الاعتيادي على حضور شخص ناضج يحكى فى المضارع الحدث الحزين لسنواته الماضية.

والأنا الخارجى (homodiegético) ، على العكس، سيبقى على هامش الحدث والشخص (الأشخاص) الرئيسيين. وإلى جانب التوتر بين السرد الذاتى narrating self والخبرة الذاتية experiencing self الموجود فى الأعمال القائمة على "أنا" بطل، من الضرورى فى هذا الوضع السردى تقييم المسافة (الفكرية، العاطفية، المعنوية، إلخ...) التى تفصل السارد عن بطله، المعايير التى يحدد من خلالها الشخص السارد وصف البطل.

وعلم الأنماط الموضوع للساردين ينا كثيراً عن أن يكون قائماً على أقسام راکدة، مستقلة تماماً وغير متصلة بينها: من هنا جاء نجاح علم الأنماط "الدائرى" لستانزل، الذى يعالج فى أى حال مناطق انتقال ضرورية بين مناطق سردية متعددة. فلنضع مثلاً. سيكون أقرب للمؤلف السارد المتكلم الذى يضطلع بدور ناشر مخطوط، الذى يقع خارج الحكاية كمراقب، شاهد، محرر أو كاتب سيرة. فى إعداد "حروب أجدادنا" Las guerras de nuestros antepasados (١٩٩٠) للمسرح، ليجيل دليبيس ورامون جارتيا، يمكن ملاحظة هذا النوع "المختلط" من السارد، فى شخصية د. بورجينيو لوبيث، الشخصية التى تحكى للجمهور تعامسات مريضه باثيفيكو بيريث، المحجوز فى مصحة تابعة للسجن انتظاراً ليقضى عقوبة عن قتل. السارد هنا ذريعة وظيفية، طالما أن العمل يمسير

عبر حوار طبيب و"مريض": فقط في هذه اللعبة من الأسئلة-الأجوبة، غير الخالية من لحظات التوتر، سنصل إلى معرفة قصة باثفيكو الحقيقة. ويرى ستانزل أن ضماير الأنا المحيطية تعمل قبل كل شيء كـ "as perfect tape-recorders" (١٩٨٤، ٢٠٧): لا يتخلّى حينئذ عن كونه ملفتاً للانتباه حدث أن الحرب ... تقدم للجمهور على أنها محض هدف جامع للمحادثات المسجلة في مسجل (هذا "الشيء" كما يطلق عليه باثفيكو): "ما سستمعون إليه هو نتيجة هذا التسجيل. ستلاحظون تلعثماً وعدم براعة في التعبير ليست أكثر من إظهار الشخصية، للتعبير عن لغة ريفية خاصة بقشتالة، هي للأسف في طريقها للاختفاء. كانت أمسية ريفية عام ١٩٦١" (١٦). وفي نهاية العمل فقط، فور الضغط على زر "وقف" في المسجل، يتقرب السارد من مقدمة خشبة المسرح ويواجه الجمهور ليؤكد له النهاية المأساوية للبطل: "التعس باثفيكو بيريث أعدم شنقاً فجر يوم ١٢ سبتمبر عام ١٩٦١" (٧٢).

إذا كنا عند الحديث عن السارد قد اقتصرنا على "الفاعل اللغوي المعبر عنه في اللغة التي تشكل النص" (بال BAL، ١٩٨٥، ١٢٥)، فمن العدل أن نعترف مع بال (١٩٨٥، ١٢٦) على أنه لا يمكن فهم السرد على أنه ظاهرة مقصورة على الصوت، بل يعتمد أساساً على قضايا "وجهة النظر". هذا المفهوم الأخير يدخلنا في تصرف المتحدث أمام جملته، حسب درجة ابتعاد ذلك في علاقته مع هذا. وتؤثر المسافة على المنظور القائم، محددةً اتخاذ وجهة نظر دقيقة إذا أقصع السارد عن أولوياته إزاء الابتعاد عن الطريقة التي يفرض بها وجهة نظره يمكن

أن تؤدي إلى موقفين سرديين دقيقين ومتضادين: أو تقتصر على سرد ما تتضمنه نظراته المحدودة، أو على العكس يساعد بميزة يستمتع بها هو وحده، كلية العلم، المعرفة غير المحدودة لكافة الأحداث الموجودة في الواقع المسرود .

DIEGESIS كما شاهدنا عند شرح الفرق بين العرض SHOWING والسرد TELLING، من الجلي أن الدراما في حالة صافية تمثل أعلى درجة من الموضوعية السردية: ومن هنا فإن السارد في ضمير الغائب يفضل عادةً فرض وجهة نظر عليمة، التأكيد الملموس على أنه المبدع في عالم درامي. ومن ناحية أخرى هناك تلك الحالات التي يرى فيها السارد، في مجال أداء مقلص أكثر، يرى الواقع المسرود عبر صورة شخص، حسب نموذج الذي يطلق عليه بويلون POUILLON (١٩٤٦) رؤية مع VISIÓN CON، وجنيت (١٩٧٢) تحديد بؤرة داخلية FOCALIZACIÓN INTERNA . من يتأمل الحكاية فهو ملزم، داخلها: هذا يعني أن الشخص سيحدد ملاحظاته للجوانب الخارجية لأشخاص آخرين، لفكره الذاتي، أو الخاصة بالفير عندما يمكن استنتاجها بسهولة من تصرفاته. في الحكايات التي تتخذ شكل ذكريات، نجد أن السارد وملقى الضوء على البؤرة FOCALIZADOR يلتقيان في شخص واحد مميز، يتلقى الأحداث بعد حدوثها، وليس وهو يعيشها: السارد يحيى مواقف ماضية انطلاقاً من الحاضر، وهذا الموقف البعيد يسمح له في كل لحظة بتقديم معلومات وتقييمات في كل لحظة، مستحيلة بطريقة أخرى. وكلمات أخرى فإن استحضار يؤدي إلى تشفير "ماكينة ذهنية" (فان روسوم-جويون VAN ROSSUM-GUYON،

١٩٧٠، ٢٠٩) ستقوم باستكشاف المناطق الأكثر انزواءً في الذاكرة. ليست، بالطبع، معرفة "خارقة للطبيعية"، قريبة من العلم بكل شيء، بل هي تقريباً مراجعة منظمة لوجود.

في حالة برنال ديثا ديل كاستييو نجد أن السارد في "أنا، الهندية الملمونة" (١٩٩٠)، لخيرونيمو لوبيث موثو، شخص يقوم في الوقت نفسه بدور عامل البؤرة agente focalizador وسارد لهذا الحلم الخرافي الذي يحكى عن غزو إسبانيا الجديدة. من البداية يوضح برنال أمام المشاهد قضاء ذاكرته مأهولاً "بالأشباح المنبعثة لهذه المناسبة من الذين شاركوا أيضاً في الأحداث التي تستدعى" (٢٥). يشرح الشخص-السارد في المشهد الأول أسباب مهمته السردية: تفنيد أكاذيب مؤرخين آخرين لبطولات كورتيس (إيسكاس، غومارا، خوبيو) وتقديم مسلسل جدير بالتصديق وحقيقى للأحداث للمشاهدين. وعليه فبعد ثلاثين عاماً وفي نهاية عمره (١٢٨)، تحت تأثير النيبذ أو المخدرات، يبدأ ذكرياته: "سأحكي ما حدث. دون وضع أو إزالة أحد" (٢٧). في سرده، تستدعى ذاكرة برنال كل الذين ذهبوا معه في صحبة كورتيس في "مهمته البطولية". التمثيل يقوم على توتر مثمر بين فضاءات الكتابة وفضاءات الخيال، بالتبادل بين السرد والبؤرة المحضنة، منبعثة أحياناً بطريقة آلية عن تلك: "اختفوا خارج رأسى! مهما فعلوا وتقولوا لن أضيف ولا فاصلة إلى ما كتبت" (١٥٤). لقد ختم برنال لتاريخه، بتوقيمه، إلا أن الأشباح التي تسكن رأسه لا تزال تمذبه.

ورغم أن برنال يسيطر من الداخل على كمية كبيرة من المعلومات، كشاهد عيان على ما يفعل الآخرون في "أنا، الهندية الملعونة" نجد كذلك عاملاً يثبت هذا التقصير السردى، بسبب البعد الزمنى للحكاية المعاشة: النسيان. يعاني برنال، في هذه المهمة من إعادة بناء التاريخ، من الكرب إلى مظاهر ضعف ذاكرته، "ثقوب" ذاكرته: "وهم في هذا المستوى من الحكاية فأبدأ في خلط الأحياء والأموات. (...) لا أتذكر اسم هذا الأخير" (١٢٧-١٢٨).

عمل لوبيث موثو، وهو عمل معقد للغاية فنياً، يقدم لنا مثلاً على انتهاك الطريقة "السليمة" أو "المرجحة" للبؤرة. إنها مخالفة جلية في فرض وجهة نظر شخص، طالما أنه يتعاشى في "أنا، الهندية الملعونة" بؤرة داخلية وأخرى قريبة من العلم الكلى. برنال سارد مميز منذ اللحظة التى يبعث فيها، بفضل الخيال، شخصاً آخر يعرف أحسن منه تاريخ كورتيس وهو، كشبح خيال، يتحمل تحدياً سردياً أقل: شبّح السيدة مارينا، لا مالىنتشى، ثانى شخص يثير البؤرة سيساعد برنال على القيام بمهمته بطريقة سليمة:

برنال : هل أتيت لتعكى لى تماساتك؟

مالينتشى : لأطلب منك أن تكون عادلاً فى ما تكتب.

برنال : سأطلبك عندما أحتاج إليك.

تقرض مالىنتشى وجهة نظر جديدة على التاريخ، ومن خلاله يكون السارد الرئيس على استمداد لإكمال كافة المعلومات التى لم يتمكن من التوصل إليها:

وهكذا فإنه، على سبيل المثال، فى مشهد البداية، الذى يحكى اللحظات السابقة على بيع مالينتشى إلى الإسبان (٢٠-٢٤). ولامالينتشى تحرص فى كل لحظة على "حقيقة" التاريخ، عليه تعمل كحافز لمصادقية برنار السردية عندما يزعم هذا المرور بسرعة على الجزء الأكثر مجداً من الأحداث أو الجوانب التى يرى أنها ذات "أهمية دنيا":

مالينتشى: ألا تحكيه يا برنال؟

برنال (مغبراً أساريه): لماذا لا يجب أن أحكيه؟

(٩٢-٩٤).

مالينتشى : (مشيرةً إلى المخطوط). ضع هنا أن كورتيس اللقيط لم

يستطع الإتيان بالسلام إلى أرضه.

برنال : لم يبق مكان ...

مالينتشى: هناك مكان أكثر من كافٍ لكتابة هذا. (تأخذ الريشة، تغمسها فى الحبر

وتضعها فى يد برنال). (١٥٩-١٦٠).

يبدأ السرد عندما تحضر السيدة مارينا "بمحض إرادتها" (٢٩)، إلى نداء

خيال برنال ديات ديل كاستييو. تصل الحكاية إلى نهايتها عندما يستأنف شبح

مالينتشى طريقه منتحباً، بين غموض الظلال، عبر الأمكة التى سارت فيها فى

صحبة محبوبها كورتيس.

ومن بين ميزات هذا السارد المسرحى هناك ميزة التوجه إلى الجمهور لإقامة

اتصال مثير وغير اعتيادى معه. وتقنية الاستدعاء المباشر للجمهور غاية فى

الأهمية في حالة الساردين الذين يفضلون التعليق على الحكاية عن قصتها، كوسيلة لكسر "الحائط الرابع" ومعها الوهم المشهدي، واضعين جسراً بين المواقف المروضة على خشبة، تصرفات الأشخاص والمشاهد، مدعواً إلى فهمهم والحكم عليهم (ديمارسى، ١٩٧٢، ٢٤٧). يتحول الجمهور إلى تشكيل جزء من التمثيل وبهذه الطريقة يخفف الظاهرة التي أطلق عليها "فضيحة سيميوطيقية" (اليكساندرسكو، ١٩٨١). ويرى كامبيناو (Campenau) (١٩٧٨) أن الفرجة المسرحية تولد على وجه الدقة من التوتر بين الخبرة الخيالية للأشخاص والخبرة الواقعية للمشاهدين. واثراً الأبطال على الجمهور أكثر أهمية من العلاقة بين الأشخاص أنفسهم: فهؤلاء يتوجهون إلى أولئك، من بدورهم يقاومون أى نوع من التحول، سواء أكان أخلاقياً أو تعليمياً أو سياسياً، في "جمعية إنسانية" غاية في الخصوصية، في تسرع جماعي خيالي تكون نتائجه صعبة التقدير دائماً.

يكفى مثالان لتوضيح ما قيل حتى الآن. أولهما: عمل بيتر هانديكه Peter Handeke "إهانة الجمهور" Insultos al público (١٩٦٦)، يمكن اعتباره اشتقاقاً للنوع المتطرف للسارد-المعلق، ساردون لا يسردون بل فقط يعلقون، أحياناً بشكل غير لائق. ممثلو هذا "المسرحية-المحادثة" ليسوا سوى ممثلين، الجمهور ليس سوى جمهور مستمد لحضور فرجة. وعلى مدى ستين دقيقة يتوجه "الأبطال" الأربعة إلى الحاضرين في القاعة بهذه الطريقة: "السيدات والسادة مرحباً بكم. هذا العمل مقدمة. لن تسمعوا هذه الليلة شيئاً لم تسمعوه

من قبل. (...) ستسمعون ما استطلعت أن تسمعون إلى اليوم في المسرح. (...) أنتم جالسون في صفوف. (...) تشكلون جمهوراً. تشكلون وحدة كاملة. إنكم جمهور جالس في مسرح. إننا وأنتم نشكل شيئاً فشيئاً الشيء نفسه" (٩٤-٩٥). هذا في حين أن الخشبة والقاعة تلتحمان تحت إضاءة مماثلة، خافتة وثابتة، المثلون يكررون بإلحاح المواضيع نفسها، الهجوم ذاته على المسرح الخيالي ilusionista، أمام جمهور، غارق تماماً في سحر المشهد، منتظراً التمثيل التقليدي لحكاية، يتلقى في المقابل أكثر من مائة من الشتائم التي يشير إليها العنوان. إلا أن نص هانديكه أكثر بكثير من مجموعة من السباب الموجهة إلى المشاهدين لأنه بالفعل "الجمهور أكثر أهمية كفضل وموضوع للمسرحية" (نفل Nagele، ١٩٨١، ٢٢٩).

كينتين، بطل "بعد السقوط" (After the Fall 1964) لأرثر ميللر، سيكون مثلاً للسارد المخصص لنقل حكاية. ورغم الطابع التجريبي للمسرحية الذي يمنحه ظاهر الاضطراب والفوضى، فإنها مبنية على أساس الحكاية التي يقيمها على شكل اعتراف أمام مستمع، أصم وغير مرئي إذا ما أراد ذلك مخرج افتراضي. والأحداث الممتلة على المسرح هي البلورة الدرامية لسرد كينتين، وهو إلى حد ما غير متماسك وفوضوي.

وكينتين رجل القانون يبدو أنه يعتبر حياته كقضية "جنائية" طويلة هو فيها النائب والمتهم في الوقت نفسه. سرده يقدم فعلاً الأدلة أو الأثباتات على أنه

مذنب. نهاية مقابله مع محدثه الغريب يعنى أيضاً نهاية العمل: "... الوقت متأخر لك. شكراً على تخصيص هذا الوقت لى. لا. ليست الثقة. ليس هذا هو ما أشعر به. لكنه يبدو ممكناً ... عدم الخوف. ربما يكون هذا هو ما لدى. سأقوله لها. نعم، ستعرف، ستفهم ما أريد أن أقوله لها" (٢١٦). وبهذه الطريقة يشهد الجمهور العملية التحليلية النفسية للبطل، الذى يكتشف فى حضوره الأسباب التى أدت إلى تدمير وفشل كل محاولات الوجود. يفسح آرثر ميللر المجال أمام السارد كى يمسك بالمشاهد من خلال اعترافاته المتعددة والمشاهد، من جانبه، يتحول إلى قاضٍ لأفعاله. فى "بعد السقوط" نجد أنفسنا أمام سارد يتوجه ظاهرياً إلى متلقٍ وحيد، المستمع. لا يدرك كينتين الحضور المحتمل لمتلقٍ آخر، الجمهور، الذى يجب أن يشارك متلقى سارد فى النص Narratorio فى عملية إنتاج للخيال ficcionalización (انظر بافيس، ١٩٨٧، ٢٨).

إن دراسة ما يطلق عليه دى مارينيس " De Marinis عمل المشاهد" (١٩٨٢، ١٧٩ والتالية)، الذى يبدأ من عاطفة أكثر كثافة حتى الفهم المعرفى (تفسير) هو غاية فى التعقيد. ولا نتمس بالفكرة، المقبولة مسبقاً، "للمشاهد النموذج"، ذلك المتلقى المميز أساساً بأنه ضمنى فى النص ولكونه إبداع مثالى منبثق عنه، بأعلى درجة من الصلاحية (دى مارينيس، ١٩٨٢، ١٩٠)، بحيث إن، حسب اعتراف بافيس نفسه، "لا يتحقق الإنتاج إطلاقاً دون منظور متلقٍ كامن" (١٩٨٢، ٥١).

وعلى أثر هذه الدراسة، سيتم تمييز عدة أنواع من متلقي خطاب سارد في مسرح، أو ساردين (narratorios، ١٩٨٢، ١٦-٢٦):

- El narratorio شخص آخر. الشخص المشار إليه داخل النص كمتلقي لخطاب سارد داخل الواقع المسرود diégesis (كاراسكو، ١٩٨٠، ٦١-٦٢)، وهو لهذا مدرج في الخيال المسرحي، أي المسرحية.

'جاك وسيد' 'Jacque et son maitre' (١٩٨١) لكونديرا تقوم على خط الحبكة الضعيف للرحلة غير الدقيقة لخادم وسيد، ومن خلاله يقدم ثلاث حكايات حب: قصة البطلين وقصة مدام بوميراي التي رغم أنها تشغل الفصل الثاني كله إلا أنها في الواقع فصل في تطور الحدث الرئيس. يتنازل كونديرا واعياً، حسب ما اعترف به في الملاحظة السابقة للعمل (١٨)، عن وحدة الحدث، بالطريقة التي يتنازل فيها عن تماسك المجموع. والحكايات الثلاث، على لسان جاك وخادمه وصاحبة الفندق، مختلطة ببعضها البعض، مشكلةً بعضها تنوعات الأخرى.

وفي الوقت نفسه، بفضل طريقة كونديرا في استخدام متلقي النص المسرود، يمنع أي مماثلة "ميلودرامية" مع الأشخاص بفضل مقاطعات المستمعين المستمرة: مرة بعد أخرى يقوم جاك وسيد بتصحيح بعضها الآخر، كل واحد يتحمل مسؤولية شكاوى الآخر، في حين أن المرأة المسكينة تتحمل تعليقات كليهما غير اللائقة، حسب الصيغة التي لخصها السيد في "ستحكي أنت وأنا ساقاطع

عندما يروق لى" (٣٢). ومع ذلك فإن المتلقين الثلاثة يتبادلون هذه المهمة مع التلقين المستمر للسارد الذى يتكلم كى يواصل حكايته، وإن كانت النتيجة مجزأة: "اسرد" (٢٦-٢٩)، "سأسرد إذاً حكاية" (٥١). وفى نهاية المسرحية فقط نجد أن السيد سيترف بأهمية طريقة السرد وجدوى لعبة خارج السرد metanarrativo ... (٩٧) يقوم كونديرا فى هذه المسرحية بتمرين جيد فى مجال اللعب، خلفيته تأمل حول فن السرد.

El narratorio - هو بطريقة مباشرة المشاهد، أى المتلقى الموجود عادةً خارج النص، الجمهور. واستخدام السارد سيثير عملية "ذهاب وعودة"، آلية تبادل بين الخشبة والقاعة التى سيتعامل معها كل مؤلف حسب ما يتناسب مع مصالح أعماله.

La voix فى بداية الفصول الأربعة من "الآله الجهنمية" "La machine infernale" (١٩٣٤) لكوكتو، الذى يأخذ فى الاعتبار الفراغات المساوية لحكاية أوديب ويوكاست، طريقة أخرى للسارد الذى يتوجه، وهو خارج عالم الأشخاص، مباشرةً إلى المشاهدين على طول العمل كى يشحن الحدث الممثل بجرعة معنى: "انظر، أيها المشاهد، (...) إحدى الماكينات المدة بشكل ممتاز لجهنم من أجل الإبادة الحسابية لميت" (٣٦).

إن تقنية استدعاء الجمهور، ويسهّل التعرف عليها فى المسرح "الشعبى" (أوبريت، كابريه، سيرك، على سبيل المثال)، تعد طريقة مهمة بشكل خاص، لأنها

تشكل إحدى أوليات التقنيات المسرحية لكسر "وهم علبة الخشبة" (ديمارسى، ١٩٧٣، ٢٤٦ و ٢١٠)، بوضع جسر بين المواقف المعروضة فى المسرحية وعالم المشاهد، المدفوع إلى فهمها والحكم عليها. وهى تلخيصاً عبارة عن غمزة للجمهور كى يجرب نوعاً من المتعة النقدية، بالفصوص من خلال موقف تأملى فى عالم خيالى لم يبق متعرضاً له بشكل منتظم. السارد يعمل فى الكثير من الحالات كطريقة "إرشاد للتلقى" مسجلة فى النص، بغية فرض استراتيجية قراءة محددة، لوضع تحديد concretización معين (بافيس، ١٩٨٢، ١٩٨٨) لأمكنة عدم التحديد فى النص وبهذه الطريقة يسهل تفسيراً مناسباً من جانب المتلقين.

فى مسرحية "الحكاية المزدوجة لدكتور بالمى" La doble historia del doctor Valmy (١٩٦٤)، يتمكن بويرو باييجو من فرض رؤية متغيرة caleidoscópica (بمناظر جميلة) منبثقة عن البنية الذاتية للمسرحية: الصوت الوحيد الذى يسرد هو، على وجه الدقة، صوت بالمى، ولكن بالمساعدة الكبيرة للزوجين بارنيس. المستوى الأول للسرد يستكمل بمستوى واقعى سردي دونى. hipodiégetico بالمى هو الصوت السردي الأول، (صورة جزئية من بويرو نفسه)، لكنه ليس الصوت الوحيد. ويتضمن سرده أحياناً علميات سرد ثانوية تقوم، على لسان أشخاص آخرين، بتطوير الدراما" (باييراس Payeras، ١٩٨٧، ٦٠). فى الجزء الأول يظهر دانييل بارنيس فى صورة سارد أدنى hiponarrador لحكايته الذاتية، وبالطريقة نفسها، بشكل مواز، زوجه مارى ستقوم فى الحكاية الثانية، فى مناسبتين: الحالات الثلاث تحدث عند زياراتها لعيادة بالمى. وفى هذه الإطار، داخل هذه

البنية "للسندوق الصينى"، يتحول بالمى إلى سارد يتمتع بالمصداقية (يوث، ١٩٧٨، ١٦١ والتالية) قام بجمع معلومات من مصادر موثوق بها كى يستطيع استكمال حكايته، "إعادة بناء ما حدث" (١١٠)، مثل أوركين فى "هجوم ليلى": "فى ما يتعلق الحكاية الحالية، سأتمكن من استكمالها من خلال أسرار تلميذ قديم لى، طبيب التامين العام". ومع ذلك فإن دقة أو مصداقية الحكاية يتدخل فيها شهود آخرون، حسب ما سنرى.

من البداية يوضح أن السرد موجه focalizado حسب رغبة الدكتور بالمى، ونظراً لأنه هو الذى يفرض اللهجة فعلية أن يسيطر على طول المسرحية: "الأطباء النفسيون نمرف جيداً أن كل حكاية إنسانية، تكن درجة كراهيتها، كانت تريد أن تكون حكاية حب وجمال. هذه الحكاية الثانية أرادت أيضاً أن تكون هكذا واعتقد أنه بدلاً من الصمت عنها ربما يكون من المفضل أن إظهار كيف أن الجمال والحب اللذين نبحت عنهما كانا داخلها كامنين، رغم تشوهمما" (٤١-٤٢). كان يمكن للحكاية أن توجه من منظور "الحب والجمال"، على غرار ما تعترف به السكرتيرة فى مداخلتها الوحيدة الفعلية:

سكرتيرة : حينئذ ...

دكتور : كيف؟

سكرتيرة: عفواً.

دكتور : حينئذ، ربما يكون هكذا، رغم كل شيء.

غير أن بالمى وجه كتابه التشخيصى بحثاً عن حكايات أكثر نموذجية، حتى عندما يعترف بالمى نفسه بعدم انحيازهِ فى ما يحكى: "على أن أعترف بأنه ... فى هذه الحكاية الثانية ... لا أعتقد أننى تصرفت بشكل جيد. أمام المريض، يجب على الطبيب ألا يظهر نفوره وأنا لم استطع كتمان ذلك بما فيه الكفاية" (٣٩). دانييل بطل هذه الحكاية المأساوية رجل عادى، "لطيف وصريح" (٤٠)، ارتكب خطأ (hamartia) سيقوده إلى الضياع. "جزء كبير من البشر سوقيون. (...) لكن، ماذا يحدث عندما يواجه شخص سوقى موقفاً غير عادى؟ مريضى كان رجلاً سوقياً" (٣٩-٤٠). معاناة دانييل، المذنب فى جريمة ضد البشرية، ستحملة إلى نهاية مأساوية، سيتعرف فيها الجمهور على نفسه من خلال أعمال للضمير فى تصرفات معينة وفى قراراته، فى القانون الأخلاقى الحتمى الذى يدير الموقف الدرامى مثل الواقع نفسه.

إلا أن المنصر الأكثر أهمية فى إطار بنية العمل يشككك ليس فى مصداقية السارد بل أيضاً فى صدق كل ما روى القائم على أساس هذين الشخصين اللذين يشكلان بقايا "الحكاية الأولى" من "الحكاية المزدوجة لدكتور بالمى".

أدخل المشاهد إلى حكاية بالمى "عندما انتهى الدكتور من إملاء الحكاية الأولى واستعد لبدأ الثانية"، وقبل أن يرفع الستار أيضاً، "شخصان غير

معروفين أعلنوا أن الحكاية التي سردها بالمى عارية تماماً من الحقيقة" (بايراس، ١٩٨٧، ٥٩). وبالفعل، منذ الظهور الأول للسيد والسيدة لا يشكان فى سحب الصلاحية من صوت الدكتور بالمى، متبعين قولاً ماثوراً يقول: كل من يحكى حكاية يفرض فى تزيينها" (٢٨). يحذر السيد والسيدة الجمهور من خطورة التماهى فى تصديق هذه الحكاية التى لا تصدق:

سيد : أيها الأصدقاء الأعزاء...

سيدة: نعرف الحكاية التى سيسردونها عليكم.

سيد : لقد حكوا لنا من قبل.

سيدة: إنها زائفة.

سيد : زائفة أو على الأقل مبالغ فيها كثيراً.

سيدة: لم يتم جمعكم هنا كي لا تصدقوا شيئاً، بل لتقضوا وقتاً ممتعاً (٢٧).

وعلى العكس فإنهما ينصحان المشاهد وهو فى مقدمه أن يتخذ موقفاً أكثر راحة وهو يتأمل المسرحية: "الاستمتاع بما يحكى لنا دون تصديقه (...). يقدم بويرو بايخو بهذه المداخلة شحنة تهكمية قوية عبر الهرب للمشاهد، الهروب، اعتبار الحكاية كادب"، دون أى متسلسل خارجى. وبهذه الطريقة يشعر الجمهور براحة أكبر فى مقاعده، محافظاً على إمكان الهروب من واقع إشكالى دون المساس به.

ومع ذلك فإن براعة بويرو بايخو المسرحية لا يتم اكتشافها كاملة حتى نهاية المسرحية، إذ يعطى تحولاً غير منتظر فى أداء هذين الشخصين: بالمى بينما

يقص "الحكاية الثانية" قام الزوجان في الحكاية الأولى "وصمه بالكاذب" (١٢٨)، يحكى كيف أن السيد والسيدة الأنيقين سُحبا من الخشبة من قبل "ممرض مجانيب":

سيد : ابقوا هادئين. إننا نؤكد لكم أن الدكتور بالى يخدمكم.

سيدة: (حزينة). ولا تفقدوا الابتسامة! (الممرض يقودهما من النراعين.

ينظران إليه فى حيرة. يدفهما بلطف نحو الجانب.)

سيد : (يقاوم ويلتفت إلى الجمهور ليقول حزناً). لا تفقدوا الابتسامة.

(يجذب أكثر شدة، يسيطر الممرض عليهما ويخرجهما من

الجانب. يلفظ ضوء القاعة مجدداً.) (١٢٧-١٢٨).

بهذه الطريقة وجد نفسه متحولاً إلى خيال *ficcionalizado*، يتهم بأنه مجنون مثل "الزوجين الأنيقين"، وبذلك تتقدم نظرية نهاية المسرحية: يوجد فى مجتمعنا "ملايين الأشخاص الذين يقررون تجاهل العالم الذى يعيشون فيه. إلا أن لا أحد يصفهم بالمجانين" (١٢٨). وبهذه الطريقة سيكون على المشاهد أن يفتح أذنيه للحقيقة، ويجد نفسه مجبراً على تأمل ما هو واقعى محيط بعيون جديدة، متأمل أكثر وانتقادية أكثر.

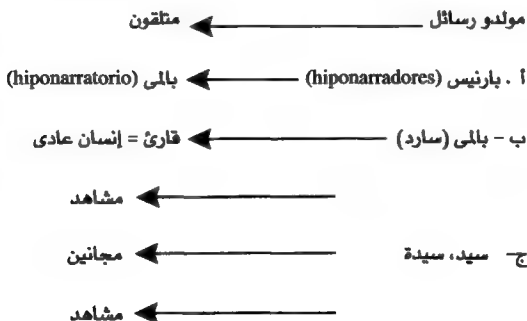
بفضل هذه العملية يظهر بويرو بايخو حذقه فى تأليف عمل درامى. لقد جذب المشاهد إلى عالمه الدرامى دون أن يدرك المشاهد ذلك بنفسه، لقد هاجمه

بأسلحته نفسها: رغبة المشاهد فى التماثل مع ما يحدث على الخشبة. ولكنه جعله يتجرد من شخصيته الحقيقية كي يأخذ أخرى، خيالية: شخصية مجنون، يسكن وهو سعيد عالماً غير موجود، ويبقى بمبدأ عن مشكلات البشر الذين يحيطون به.

بخصوص هذه النقطة أريد أن أشير إلى جانب آخر أرى أنه غاية فى الأهمية لتحليل "الحكاية المزدوجة..."، تتعلق بالنقطة السابقة. رغم أنه قد يبدو جلياً سأذكر هنا أن السيد والسيدة لا ينتميان إلى العالم السردى "لحكاية الثانية". أول ظهور له لم يتولد عن فعل سرد لبالمى، بل لفعل استدعاء (كنت أتذكر...) (٢٩)، ويحدث بينما لم يرفع الستار بعد (إيجليسياس، ١٩٨٢، ٢٢٧). ظهوره الثانى، فى لحظة الذروة، يأتى مسروداً على لسان بالمى (كما يتذكر القارئ...) (١٢٨) وعلاقته مع "الحكاية الثانية" تفسيرية: تشرح ردة فعل (=هروب) جمهور مجنون أمام سرد حكاية أبارنيس. وكلا الحكايتين تظلمان متصلتان عبر كتاب "حكايات تشخيصية" يملئها بالمى. "الحكاية الأولى" تبدو أو لا كسرد فى مسرحية "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى"، تشكل إطاراً متنوعاً داخل العمل، حسب ما يمتدح به دومينيك. الجمهور يجذب إلى عالم "الحكاية الأولى"، حيث يحول إلى خيال (يسمح له باختراق) فى عالم "الزوجين الأنيقين"، عالم المجانين. بويرو لا يفارق ببصره "الحكاية الثانية" ويظل بمبدأ عنها دائماً. وإمكان التعادل مع حكاية الزوجين بارنيس تظل ضئيلة أمام حدث أنه يسرد حكاية جلاد وليس حكاية ضحية، وذلك، حسب إيجليسياس فيخوو، كى يتفادى "المبالغة فى التأثير" (٢٢٧، ١٩٨٢).

بالمى إذن سارد خارج الواقع extradiegético (المستوى الأول) و homodiegético لأنه يشارك فى الحكاية التى يسردها وإن كان ذلك كمستمع خاص. ماري ودانييل بارنيس سيكونان ساردين دونيين hiponarradores لحكاية ثانية، أى ساردان بيواعميان intradiegéticos (المستوى الثانى) وذاتيان autodiegéticos، فهما بطلا حكايتهما. السارد الرئيس جدير بالتصديق، لكنه يتمتع للتصحيح دائماً من قبل عناصر خارجية على سرده.

وبالمى سارد على وعى بنفسه، يكتب كتاباً موجهاً على إنسان عادى (٥٣). هذا "الرجل العادى" الذى يشار إليه فى النص "قارئ" ("القارئ الذى قد يجهله ..."، "٦٩"، "القارئ يعرف ..."، ١١٤)، فى العديد من المناسبات، يدخلنا هكذا فى أرض متلقى السرد:



من الضروري الإشارة إلى بعض الملاحظات المتعلقة بالمخطط. لم ندرج السكرتيرة، التي يعتبرها إيفليسياس فيخوو (١٩٨٢، ٢٢٢) متلقية خطاب مباشرة "narrataria inmediata"، أمام "غير المباشر" mediato، وهو قارئ الكتاب. من وجهة نظرنا ليس أكثر من أداة لجعل فعل السرد أكثر مصداقية، مثل مسجل مسرحية "التمساح الأمريكي". المسرحية ليست موجهة إليها أكثر مما هي جزء من هؤلاء القراء، الذين لا نجد سبباً لفصلها عنهم.

متلقون هم في الواقع أنفسهم، كما رأينا، حسب عملية التحويل إلى خيال ficcionalización. لا يحدث هكذا مع متلقى ب. "القارئ" الذي يشير إليه بالمى يعرف الحكايتين لأنها حكى له مسبقاً الحكاية الأولى ("القارئ يعرف أن مرضى حكايتي الأولى ..."، ١١٤)، في حين أن المشاهد يعرف فقط الحكاية الثانية، وجزئياً، من خلال قرائن، وإن تلقى منها ما هو جوهرى لفهما كلاهما في مجموعها: على أن أذكر أن الحكاية الحالية ليست جلية تماماً دون ربطها بالسابقة وربما تشكل في عمقها واحدة (١١٤).

على أية حال فإن الحكاية الأولى تُكتشف، في اتصالها بالثانية، كعنصر دلالي أساسى لفهم الرسالة الشاملة للعمل كله.

إن التمازج بين مختلف المستويات الزمنية، طابع السرد للمجموع، تحويل الجمهور إلى خيال، خلق مختلف المتلقين الضمنيين" هي بعض الملامح المحددة الأساسية لمسرحية "الحكاية المزدوجة..." في هذا "البحث المستمر عن طرق

جديدة لطرح علاقة الفرجة المسرحية مع المشاهدين" (إيفليسياس فيخو، ١٩٨٢، ٢٣٩) الذى يميز مسرح بويرو بايخو. فلتبرز من كل هذا التجريب بالآثار الإبعاد النقدى والتماثل المسهل، الذى أشار إليه باخون ميكوى Pajón Mecloy. وكتابة بالمى تعمل كمفصر يسهل الفصل مع ما مُثل: من ناحية أخرى، محتوى الكتاب يظهر على الخشبة "حسب أسلوب المسرح الأرسطى". ولكن لا ننسى أن الحكاية مزدوجة وأن أحد شقيها، التى يقوم ببطولتها السيد الذى يرتدى بذلة سموكينج والسيدة ذات البزة الأنيقة، "تستخدم كضاد ذى قيمة نقدية" (باخون، ١٩٨٦، ٤٣٥-٤٣٦)، وتستخدم كحافز للمشاهد يقوم، بمد وخزه فى كرامته، بالبحث عن بعض الحلول للكثير من الأسئلة التى يطرحها مسرح بويرو.

لا يمكننا المواصلة دون الإشارة إلى مسرحية "النور" Tragaluz (١٩٦٧)، وهى بلا شك واحدة من المسرحيات الأكثر تعقيداً فى المسرح الإسباني المعاصر. يستخدم بويرو بايخو فيها نظام "توسيط" mediatizar الحكاية الممثلة بفضل ظهور ساردين-مجريين يحكيان مجموعة من الأحداث الماضية من الخارج، هذا دون مشاركة فيها. هو وهى فعلياً هما مبدعا الحدث، من خلال عمل انتقاء وتركيب دقيق.

زمن الباحثين يقع فى مستقبل بعيد (القرن الخامس والعشرون أو الثلاثون)، وانطلاقاً منه بمساعدة آلة الزمن تبدأ عملية إعادة بناء حكاية حدثت فى النصف الثانى من القرن العشرين، حوالى عام ١٩٦٧ (تاريخ أول عرض). هذا

التظيم الزمني للحكاية، حمل إيجليسياس فييخو (١٩٨٢، ٢٤٦) على وصف "المنور" بأنها مسرحية تاريخية "بالعكس" أو "لاحقاً"، لها ردود فعل في ما يتعلق باستخدام المتلقين-متلقى الخطاب السردى.

فلنر على سبيل المثال كيف يبدأ العمل: "مرحباً بكم. شكراً على رغبتكم فى مشاهدة تجربتنا" (٢١٢). إلى من يوجه الباحثان كلماتهما؟ فى الظاهر، وحسب ما يذكر فى الإرشادات الأولى، إلى الجمهور، إلى المشاهدين. ومع ذلك، نتأكد فى الحال أن المتلقين-متلقى خطاب السردى الخاص به وبها هم معاصروهما، أشخاص آخرون، غير مرثيين، منتمون إلى الخيال: "نتكلم إليكم حسب أسلوب القرن العشرين، البعيد كثيراً" (٢١٢). وبالفعل يمارس بويرو بانيخو هذا الفموض فى التلقى، فى آلية معقدة قام إيجليسياس فيخو (١٩٨٢، ٢٤٣-٢٥٠) بتفكيكها. وهكذا يتماثل المشاهد بالضرورة مع هذا التجريب، بقبول ميزات إنسان المستقبل التى تحدده، ومن هذه المقابلة سيقوم بحيادية بالحكم على حكاية قتل الأخ الخاصة بماريو ويبشتى: الآن سيصعب على المشاهد نسيان أن هذه الحكاية تحدث فى الحاضر الحقيقى، فى مدريد عام ١٩٦٧، وعليه سيجد نفسه متورطاً من الناحية العاطفية فى تمثيل جزء من الحياة الحالية. الزمن الماضى زمننا: إننا فى الوقت نفسه قاضٍ ومحامٍ.

الفصل الثامن

السارد والزمن المسرحي

حسب ثورنتون ويلدر Thornton Wilder فإن الحدث المسرحي "يأخذ مكاناً في زمن حاضر خالد. (...) على الخشبة هو دائماً الآن" (١٩٦٤، ٢٤٠). "التمثيل هو الحضور والحاضر، هنا والآن" (كاستانينو Castagnino، ١٩٦٧، ٢١). بارو (1949، Barrault، ١٢٩) يرى أن المسرح فن الحاضر، الوقت الحالي. ويتخذ الموقف نفسه توماس مان: "المسرح حاضر يجهل اليوم الماضي" (ذكرته أوبرسفيدل، ١٩٨١، ٢٤٣). ويرى سزوندي أن "الزمن اللائق للدراما هو تعاقب مطلق للحواضر" (١٩٦٢، ١٢). ويرى غارثيا بارزينتوس أن "المسرح آلة (لعمل الحاضر)" (١٩٩١، ١٢٨). ومن جانبه يرى سيزار سيجر Cesare Segre أن التماثل بين زمن الخطاب وزمن الكلام خاصة تعريفية للجنس الدرامي، في نفس مستوى الكلام المزدوج أو "تزاغ التمثيل" المنبثق عن تعدد الأصوات المسرحية" (١٩٨٤، ٦-٧).

وهذه هي حقيقة أساسية للتقاليد المسرحية. لا ينكر أحد، على العكس، أن الروايات مكتوبة بنسبة كبيرة جداً من خلال التقديم الجدلي للبعدين الزمنيين "الحاضر" و"الماضي". ومهما يحاول أشخاصها أمام القارئ إثبات أنهم يعيشون الحاضر لحظة بلحظة، فداًئماً يبقى صوت السارد، وكذلك المؤلف، كي يتم إخراجه من خطئه وعرضه على عملية إبعاد مناسبة. ويرى شيللر Schiller أن "الفعل الدرامي يعرض أمامي، وفي الحدث الملحمي فأنا في حركة مؤلفه" (غوته، ١٩٨٢، ١١٩)، وبه يظل المشاهد مشدوداً عاطفياً إلى اللحظة الحالية

دائماً، قلق دائم يعوق أى نوع من التفكير، فى حين أن قارئ رواية، وهو لا يكاد يكون تحت تأثير عجلة الاستقدام linealidad الزمنى، يمكنه أن يحول انتباهه نحول فصول سابقة، وكذلك وقف طريقه عندما يرى ذلك مناسباً.

الزمن فى مسرحية مرتبط بالحوار الذى تشكل فيه الدراما بصفة عامة. كل شئ يحدث فى الـ "هنا" وفى "الآن" وهذه الخصوصية تمنح الفعل حيوية لا شك فيها. وهذا يشكل أيضاً المفارقة الرئيسية للمسرح: الممثلون، من كلام فى الحاضر، يجدون أنفسهم مجبرين على أن يجعلوا جمهورهم يصدق الماضى الخيالى مثل الوقت الحالى المباشر (أوبرسفيد، ١٩٨١، ٢٤٥). ومن ناحية أخرى، فهذا لا يعنى أن الماضى لا يوجد على خشبة، بل إنه "يدخل فى الخطاب عبر كلمة شخص يوجه إليه السؤال" (بويس، ١٩٨٧، ٢٢٤). الدراما "المصاغية" لا يمكن أن تعود إلى الماضى بل من خلال الاستدعاء الحوارى للأشخاص.

وكما يؤكد روسنفيلد Rosenfield فإن الاسترجاع flash-back، الذى ولد مع الجنس الملحمى وهو خاص بالسينما، مستحيل فى مفهوم متزمت للدارما، لأن زمن الحدث الدرامى استقدامى lineal ومتوالٍ مثل الزمن التجريبي للواقع (١٩٦٥، ١٩). ترتيب العمل لا يمكن حينئذ أن يكون تصفياً. التسلسل السببى يصبح ضرورة أمام عدم وجود الوسيط: كل مشهد يجب إدخاله وإثارته من قبل السابق، لإعطاء الانطباع بأن "الآلية الدرامية تتحرك دون حاجة لوسيط يمكنه الحفاظ على الأداء" (روزنفيلد، نفسه).

إذا كانت عملية القلب الزمنى، فى البداية، محرمة على الكاتب المسرحى فإن عمله سيسير دائماً (انطلاقاً من الحاضر) نحو المستقبل" (كايسر، ١٩٥٤، ٢٣٢)، ويسهل إدراك أن الدراما الحديثة تمكنت من استدعاء الماضى عبر "تغيير تقديم" بارع أثر على العلاقة سبب-أثر المميزة للمسرح: الحكاية الملحمية، الكلمة الروائية. ويقدم مسرح قرننا أمثلة وفيرة تتعلق بكيفية أن النظام الزمنى، رغم ما قيل، قابل للتعديل أيضاً، حينئذ لا يمكن إظهار الأحداث فى متتالية زمنية ويتجلى ترتيبها المطلق كاستخدامى: استرجاعات، استقدمات، توالٍ فى نظام معكوس. وفى هذه الحالات من الاختلافات الزمنية *anacronías*، وحتى لو لم تظهر على خشبة شخصية سارد يتحكم فى ترتيب الأحداث، يمكن الحديث عن سرد ضمنى أو مغلف.

الفصل الأول والثالث من "Time and the Conway"، ١٩٣٧، لجون بويتون بريستلى، يدوران فى ليلة خريفية من ١٩١٩ من خلال انتقال بارع، يمكن تفسير الفصل الثانى على أنه تمثيل لمستقبل متخيل من قبل كاي كونواى قبل عشرين سنة، "كما لو... مرة بعد أخرى... يمكننا رؤية ما وراء... فى المستقبل" (١٥٤). فلفكر أيضاً فى هذه الحكاية وهى أندورًا (١٩٦١) لماكس فيشر، المسرحية التى نجد فيها أنية ظاهرة للأحداث الماضية مع أحداث حالية أخرى: الشهود الثمانية الذين تم استجوابهم يعلقون، على أساس وضعهم المميز، على الأحداث التى وقعت على الخشبة والتى يمكن أن تقع، مما يفسح المجال أمام فكرة أنه لم

يتغير شيء، وإنه نظراً لغياب ضمير الذنب لدى الأشخاص يمكن أن يتكرر مقتل أندري، ولكن في الواقع نجد أن آنية هذين المستويين الزمنيين ليست هكذا، لأن حشو هذه المقطوعات يثير، بطبيعته الاسترجاعية، الاعتبار لباقي الحكاية كسلسلة من الاسترجاعات flash-backs المتصلة فيما بينها اتصالاً قوياً. بيرايل Betrayal، لهارولد بينتر، تعد نموذجاً جيداً لتوالٍ زمني ذي بعد متغير يفسر من جذوره مواجهة مثلث عاشق مكون من إِمّا Emma وزوجها روبرت والرجل "الأخر"، جيرى: ربيع عام ١٩٧٧ (المشهدان ١ و٢، بحذف زمني بينهما)، شتاء عام ١٩٧٥ (٣)، خريف عام ١٩٧٤ (٤)، صيف عام ١٩٧٣ (٥ و٦ و٧، مع حذف)، صيف عام ١٩٧١ (٨)، شتاء عام ١٩٦٨ (٩). في "النطحة" La cornada، لألفونسو ساستري، نجد أن المقدمة (٨٧٥-٨٨٨)، في حجرة من عيادة ساحة مصارعة الثيران، تجرى يوم وفاة خوسيه ألبا. الفصلان التاليان يعرضان الساعات المؤلة لمصارع الثيران قبل "انتحاره". وأخيراً الخاتمة (٩٣٦-٩٤٢) تجرى في حانة الشخصية البارزة رفائيل باستور بعد وقت غير محدد من المصارعة المشؤومة. النظام الزمني لمسرحية "النطحة" طرأ عليه تغيير من الحكاية إلى الخطاب دون أن يجد المشاهد صعوبات كثيرة عند إعادة بناء الأحداث.

وحسب بوبيس نابيس فإن الدراما التقليدية، عند استفنائها عن شخصية السارد، لا يمكنها أن تضع في خطابها علاقات بين زمن الراوي وزمن الشخص، مع كل ما يعنى هذا بالنسبة لمستويات الخطاب (كلام/جملة)، وبصفة عامة

بالنسبة لمواجهة نظريتين، فكرين، فضائين، وتلخيصاً: عالمين، تباينان باستمرار لتقديم مادة للرواية، للحكاية بصفة عامة (١٩٨٧، ٢١٩). إن حضور سارد يجعلنا نعيد النظر في الترتيب الزمني لما يحدث، إذ أنه يجب أن يتصل دائماً بال لحظة التي يحدث فيها فعل السرد، أمام زمن ما سردي، الخاص بالأحداث التي تعد هدفاً للحكاية أو التعليق. ومن المفارقة أن هذه الأحداث سيتقدم للجمهور بعدين: من ناحية، مثل كل ما هو على الخشبة، ستنتمى إلى الحاضر، ومن ناحية أخرى فهي نتيجة سرد لاحق، أي لحدث سردي يقع في وضع لاحق بالنسبة للحكاية، بعد انتهائها. إذا اهتمت الدراما من خلال الماضي (يكفى إثبات أن استخدام أزمنة الماضي على لسان السارد وسيطرة في الأعمال المحللة للسرد اللاحق)، فإن ما هو سردي سيتخذ طابعاً حديثاً من خلال حاضِر الحدث الدرامي. ومن البعد السردى يأتي إمكان التحكم في أحداث أو أشخاص، من إدخال دواعٍ ماضوية retrospectivos تسبق ما سيحدث مباشرةً.

وانطلاقاً من التمييز التقليدي بين الترتيب الذى تقع فيه الأحداث (التطور الزمني للحكاية) والترتيب الذى تظهر فيه نتيجة في عمل أدبي (التطور الزمني للخطاب)، فإننا سنركز في هذا الجزء على التنظيم الزمني للحكاية، أي على التفسيرات الممكنة لواحد في علاقته مع الآخر. اللعب بين الزمن الحاضر والزمن الماضي يشكل جانباً أساسياً في الأعمال التي فيها سارد، المبنية في غالبيتها على درامات حقيقية من الماضي (جوته، ١٩٨٢، ١١٧).

إننا نفهم هنا من الاسترجاع analepsis، حسب النظام الذى اقترحه جنيت (١٩٧٠، ٩٠-١٠٥، ١٩٨٣، ١٥-٢٢)، أنه الحركة الزمنية المتعلقة بالماضى التى تهدف إلى سرد أحداث سابقة على الحاضر الذى يحدث فيه السرد. فلنأخذ مثلاً بسيطاً للغاية لتوضيح هذه العملية، هو بلا شك الأكثر انتشاراً فى نوع الأعمال التى نحللها: "إغراء عال" (1989) "Alta seducción" لماريا حانويلا رينا. يبدأ الحدث بوصول غابرييل إلى حانة صغيرة وبالمحادثة التى يجريها بود مع النادلة، روسى. بعد معرفة الحالة البائسة للبطل، نعرف فى الحال أن السبب ليس سوى خيبة أمل عاطفية: "اليوم، الرابع والعشرين من أبريل، يمر عامان فى الوقت نفسه: عام منذ أن تبخرت كحلُم وعامان منذ أن ظهرت فى حياتى كطيف" (١٤).

جابريل، أمام الدفعة التى يولبها الجو الذى يؤدى إلى تنشيط ذاكرته، يبدأ فى الحال فى استدعاء حنينى لماضٍ سعيد، علاقته مع المومس الغالية ترودى: "الأغنية نفسها كانت تغنى وأنت كنت بلا ملابس، بالشريط الأزرق بدلاً من الأحمر ... (١٥). ما يلى حسب، كما يتضح، من النقاط هو تمثيل للكلمات غابرييل.



وعليه فحسب المخطط السابق لدينا حدث رئيس أدنى، يمكن وضعه في الحاضر (أ)، وابتداءً من هذه اللحظة، يحدث استرجاع analepsis له مدى أو "مسافة" (portée) عامان (أ-ب) وسعة (amplitude) لواحد (ب-ت). وسيلاحظ أيضاً أننا أمام حالة اختلاف زمني anacronía خارجي، إذ أن بدايتها ونهايتها قبل الوقت الراهن، قد تكون الفترة الزمنية المشار إليها سابقة، قبل سنة، من الحدث السردى الأول (٨-١٥، ٨٢-٩٧) وسردى ذاتي autodiegética طالما أن غابرييل هو بطل الحكاية التي ولدّها هو نفسه.

ورغم أنه ظاهرة غريبة إلى حد ما، فإنها أقل تردداً من حالات السرد اللاحق، لحظة السرد يمكن أن تكون معاصرة للأحداث المسرودة، كما لو كانت حكاية معدة في الوقت نفسه، حسب تطور الأحداث: حينئذ يمكن الحديث عن سرد آني (جنيث، ١٩٧٢، ٢٣٠-٢٣١) لذلك الفعل السردى الذى يتصادف زمنياً مع تطور الحكاية. وهكذا تولد حكاية الموظف في مسرحية "وصف منظر طبيعى" (١٩٧٧) الكاتب القطالونى بنيت إى جورنيت Benet I Jornet، التى عرّفت بأنها تأمل "إنسانى" لظرف ديكتاتور:

موظف: أربع أنات ويمض الضوء. هكذا تبدأ الحكاية. إنتى فى المطار. أختان تعودان اليوم إلى بيتهما. تصورا صيلحاً شتوياً متوسطياً. (...). يوم مختار بدقة لذلك الذى يصل إلى هنا لأول مرة وكذلك لذلك الرجل، مثل المرأتين اللتين انتظرهما، الذى يعود -قلته لكم من قبل- بعد سنوات طويلة من الغياب (١٣٩).

كما نرى، يتولى السارد، مثل "maitre de la parole" مهامه الاعتيادية، مثل وضع الحكاية فى فضاء وزمن محددين، مهما يكونان غير محددين ومغايرين، أو مثل تقديمنا للأشخاص الذين يقومون بدور البطولة أو فقط لديهم علاقة بحكايته. واستخدام المؤشرات النحوية للزمن الحاضر، وبشكل خاص الأفعال والظروف، يحذرنا فى الحال ويضعنا على طريق ظهور سرد حقيقى *in fieri*. الموظف يعلق على انتقام كاتيلّا Kátilla وزاهيرا Zahira فى الوقت الذى يحدث فيه، ولهذا فإن موقفه من الحكاية أقل تميزاً من المعرفة التى يقدمها السرد اللاحق. وعملية "البناء السردى" تتراكب هنا حسب معايير السارد-الشخص-الشاهد، حتى فى المناسبات التى يترك "ميزات" وضعه لسارد تستشف، ربما بسبب جودة مهاراته على الملاحظة، أو "حاسة الشم" لديه: "الشقيقتان مونايل لديهما مشاريع غامضة ستطبق قريباً. مشاريع نساء" (١٤٢). ورغم حذره المبدئى لشرح "حكايات قديمة لا تستح أن تذكر" (نفسه)، فإن الزمن الماضى يبرز أيضاً كتوضيح للأحداث الحاضرة: فى علاقة واضحة سبب-أثر. يستخرج الموظف من ظلال ذاكرته، للمشاهد، عناصر الحكاية التى تبرر تصرف الأشخاص: "بالمناسبة يمكنى الحديث عن معرفة سبب أصل هذه الجريمة المزدوجة. عشت عن قرب أحداثاً بعيدة إلى حد ما هى سببها ويجب أن تخرج إلى الضوء" (١٥٠).

إننا نجد أن السرد يتحول إلى استرجاع مختصر ومفسر: "منذ عشر سنوات... (نفسه). وكى يقوم بذلك ينضم إلى ذاكرته أشخاص آخرون، يتخلّى

لهم الموظف عن صوته كي يتم توضيح كيف حدثت المواجهة التي شهدنها توأ. مثلما يحدث في حكايات شهر زاد حيث نجد أن الأشخاص يتحملون مسؤولية وجودهم، بتبادل الكلمة، والاضطلاع بفعل السرد بشكل متوالٍ.

بعد أن وصلنا إلى هذه النقطة، من الضروري توضيح شيء بسيط حول الاستقدمات. *prolepsis* فلنتذكر أنها أداة تستخدم كثيراً من قبل بريشت بهدف إثارة اهتمام تهكمى لدى المشاهد في ما يتعلق بمصير الأشخاص، الذى يُنظر إليه الآن من منظور أكثر راحة من الذى يمرر كيف ستتطور الأشياء. "مقنى" هولديرلين لفافيس Weiss يقدم كل مشهد، في اتساع متغير، معطياً تلخيصاً لما سيحدث فيه: "سارد: مشهد أول حيث/هولدرلين وزملاؤه في الدراسة/يتناقشون حول الحرية ويدخلون في صراع مع التسلط" (١٣). لإيضاح أغراضنا يكفى مثال آخر، ملخص في هذه المداخلة للسارد في "جوديت" أورميفون: "فلنتأمل الآن/ الأهوال/ الوحشية الهلامية المدمرة،/ النار السائلة،/ سيل الشظايا المتهور./ سنتسمع إلى الأمهات،/ نرى النساء،/ الأطفال/والسرطان ينهشهم" (٢٢٠).

في أى جنس أدبي، يكمن قبول كقاعدة أن "مدة المستوى الحاكي أقل من سرد محكى" (غروبو، ١٧٧). في الرواية يدور الحديث عن *isocronía* تساوى الزمن بين خطاب وحكاية (TD = TH)، عندما يفسح السرد المجال أمام مشهد حوارى،

وإن كانت هذه المساواة أكثر تقليديةً منه صرامة: لا يعاد إنتاج، على سبيل المثال، السرعة التي تنطق فيها الكلمات ولا الأزمنة الميتة في المحادثة (جينيت، ١٩٧٢، ١٢٢-١٢٣، وأوبرسفيلد، ١٩٨٩، ١٤٥). ومع ذلك، في الشكل الحوارى الخاص بالمرح تعطى درجة أكبر للصدفة الزمنية بين مدة أزمنة الخطاب والحكاية. ستمر دون إدراكها بطريقة أكبر تلك التقاليد التي تعنى تقليص مدة الحكاية عند مرورها بالخطاب: فلنشر إلى تراكم الأحداث الواسع، كاستثناء كاشف يمكن أن يجبر إليه إشكال قاعدة الأربع والعشرين ساعة في المسرح الكلاسيكى (هويرت، ١٩٨٨، ٧١-٧٣).

باستثناء هذا النوع من الإفراط، فإن عملاً يلقى سلسلة من الأحداث ذات الأهمية النسبية لفهم الحكاية ($TD < TH$)، التي يستقبلها دون جهد كبير على أنها غير بارزة. بين كل واحدة من اللوحات التي تشكل "المقدمة المؤثرة" *el prólogo patético* (١٩٦٧) لسارستري، يفترض حذف لمدة ساعات، ليست كثيرة، يتعرف الجمهور عليها إما عن طريق عملية إعادة بناء ضمنية سببية لما حدث أو من خلال تماثله لمعلومات أخرى مثل الإحالات الزمنية على لسان الأشخاص أو تنويعات فضاء (غرفة-بينت-سجن-غرفة-منزل).

وعلى عكس ذلك فإن مداخلة سارد تعنى بشكل ما إلغاء طرح مماثل للأمد الممرحى. وسيقوم "teller-character" في مناسبات بشرح سبب اختيار أو إلغاء أجزاء من الحكاية، سبب إدراج وصف شخص آخر أو إلفائه، أو ديكور أو سرد

مفصل لحدث: الحذف سيظهر دائماً على أنه قرارات للساد ولليس كفراغ فى الحدث. وفى "هولدرلين" لغايس، نجد أن إحدى مهام "المفنى" الرئيسة هى على وجه الدقة هى، فى مداخلاته، تلخيص الأحداث الواقعة فى برهة زمنية واسعة، أو كذلك إلفائها، على غرار ما يعترف به فى المشهد الثامن والأخير من المسرحية: "حقيقى أن علينا أن نمثل الأشياء بحيث إن/ فضاءات الزمن تتكشف/ فى توالى لحظات سريعة/ التى تذوب فيها الساعات اللانهائية. / لقد وصفنا حتى هذه اللحظة عقداً من الزمن / وبيناه بتفصيل كبير / الآن كافٍ أرىموني عاماً فى غرفة نوك / كل شىء متساوٍ وموحد كلما انتبهنا لذلك / إذا مر عام أو عشرة" (١٨١-١٨٢). الاتفاق الذى يضطر المشاهد من خلاله إلى أن يحل فى مخيلته الخاصة كل المعلومات الغائبة عن خطاب الأشخاص، يمكن أن يتقلص أحياناً إلى حد أدنى، إن لم يفلّ تقريباً، بحضور سارد يقوم فى كل الأحوال بتغذية الجمهور-الأمين بالمعلومات الضرورية لفهم-تفسير الحكاية (ستانزل، ١٩٨٤، ١٥٤). يمكن للأمد الزمنى الدرامى أن يتحول، فى المقام الأول، من خلال عملية إضافة (TH>TD) (مجموعة يو، ١٩٨٢، ١٧٧-١٨١). والسارد الذى يوجد من بين قدراته القدرة على وقف الحكاية أو القدرة على أن ينطبق عليها كى يفسح المجال أمام استطراداته، من أى نوع، سيطول بشكل ملحوظ أمد الأحداث المقدمة، عبر تعليق مؤقت للسرعة الروائية المتخذة، وينتج أثراً مهماً فى البطء الزمنى. لا يحدث دائماً هكذا: ففي المشهد الأخير من "The Glass Menagerie"، نجد أن توم ونيفيلد يبدأ فى تلخيص ما حدث بعد تركه لمنزل

المائلة، ونذكر حينئذ على الخشبة أن الحوار مستمر، رغم أنه صامت للمشاهد، بين أماندا، أمه، ولاورا، أخته، ولهذا فإن الحكاية لم تنته.

إلا أن السارد يوظف أيضاً عملية إضافة-حذف. مثال: سارد يقطع الحدث كي يحل بتعليقاته محل جزء من ما حدث في الحكاية. في هذه الحالة وفي الوقت نفسه تحدث من ناحية إطالة للمدة بواسطة تدخل خارجي ومن ناحية أخرى يحدث حذف أو تلخيص لأحداث الحكاية. في هذه الحالة يلعب السارد ورقة رابحة غاية في الأهمية، سيكون عليها أن يستبدل بخياله ومعارفه معلومات غير بارزة أو تمتد معروفة من قبل المؤلف. وهذه هي حالة مدينتنا "Nuestra ciudad" العمل الذي يعيش سنوات على الخشبة بفضل تلخيصات المؤلف الملائمة.

والفن الدرامي التقليدي يعنى من تعريفه الحضور الضرورى لتواتر فردى singulativa . إذا تفاضينا عن بعض التقنيات الأكثر تقليدية، فإن استخدام تواتر تكرارى يحمل مكوناً طليعياً و، بالتالى، تجريبى يصل إلى أقصى تمبير له فى المستوى الموضوعى مع عبث صامويل بيكت. يجب ألا ننسى أن بيكت كان قد نظر إمكان فصل ثانٍ لمسرحيته "فى انتظار غودو" (١٩٥٣)، يكون تكراراً بحذافيره للأول. فى المسرح الإسباني، يجب الإشارة إلى الفصول الثلاثة لمسرحية "الموتى" (١٩٥٤) لماكس أوب، وهى مكونة من تكرار محادثة بعينها بين العانس ماتيلدى، وبشكل أساسى، خادمتها أكاثيا ومطالب يدها الخالد بريكلارو،

رغم أن أحد الثلاثة يقدم مغايرات بسبب جعل عالم حلمى مرثياً
visualización يكثر من حالات هوس البطلة، عدم أمومتها وفشلها، المثار بسبب
العمل الخاطئ بأخلاقيات تقليدية وخاصة.

أحد الجوانب الأخرى الجوهرية فى الزمن المسرحى، حسب آن أوبرسفيدل -
(١٩٨١، ٢٥٧-٢٦٨، ١٩٨٩، ١٥٤-١٦٠) هو بناء إحالة تاريخية أو أسطورية
لسياق يطور فيه الأشخاص أحداثهم. هذا العمل من الإحالة encuadramiento
(référentilaisation) يربط الموالم الممكنة للخيال الدرامى مع واقع
اجتماعى-تاريخى محدد، كى ينتج بهذه الطريقة أثر الواقع (effet de réel،
١٩٨١، ٢٥٩) الضرورى والمتناقض. إلا أن أنواع الإحالة التى يعثر عليها فى نص
متعددة، رغم أنها كلها قد تبدو وكأنها تدور حول المثلث المشكل من زمن الكاتب
والنص والمتلقى، الزمن الخاص بالجمهور. حاول بعض الأعمال الاستفادة
بأقصى درجة من الإمكانيات التى يقدمها هذا الجانب من الزمن المسرحى.
المسرحيات التى تكون الدورة "التاريخية" لدى بويرو بايبيخو (حالم لشعب،
١٩٥٨، الوصيفات، ١٩٦٠، حفل سان أوفيد الموسيقى، ١٩٦٢، حلم العقل، ١٩٧٠،
الدوى، ١٩٧٤) تأخذ موادها من الماضى التاريخى دون أى نية ولا إصرار على
إعادة خلقها تاريخياً، بل كوسيلة أو مرآة وكمنجم معانٍ أمام الحاضر" (رويث
رامون، ١٩٨١، ٢٥٩). وبالفعل فإن نصاً، محال إلى مرحلة تاريخية ماضية، يمكن
أن يُحدّث من خلال عمليات درامية غاية فى التنوع.

وساسترى، مثل بويرو، بارع في تضمين أعماله ما تطلق عليه أوبرسفيدل
 إحالات "فائضة" (surplus référentiel) ، أى مجموع مفترض من المعلومات
 مهجورة تاريخياً تسمح للمشاهد بتحديث ما كان ينتظر أن يكون مجرد إعادة
 إنتاج، جدير بالمصدقية تقريباً، لأحداث تاريخية يمكن التعرف عليها في
 "Crónicas romanas"، تشابه حكايات نومانثيا Numancia المحاصرة وفيرياتو
 مع إحالات شفافة لحاضر المؤلف والمشاهد. وترى ماغدا روجيري Magda
 Ruggeri أن بنية الأعمال هي نتاج التداخل التأثيرى بين مستويين: الأول سردي
 أو تاريخي، وهو مرتبط بالتشوهات، أى، مفارقات تاريخية مقصودة محدثة،
 الثانى "هو الرسالة أو الدرس السياسى الذى يشكل الهدف الحقيقى للعمل"
 (١٩٧٩، ١١٦). يكفى بعض الأمثلة لفهم هذه التقنية:

(قمع لكل هوية:) يمنعوننا من عاداتنا، لغاتنا وملابسنا (٣١٣).

(مراقبة إخبارية: إنها حرب عصابات كبيرة تتزايد كل يوم، وإن قيل رسمياً
 إنها لا توجد (٣١٩).

(وطنية زائفة:) إنتى معكم، إنتى وطنى (٣٤٤).

(أغاني احتجاج:) لن يحكرونا (٣٧٧، ٤١٨، ٤٢٠).

كل هذه إحالات تؤدي بلا محالة إلى فترة حكم فرانكو، إلى الواقع
 "الإمبريالى" هدف هجوم ساسترى. المنظر السادس والعشرون الذى تختتم به
 المسرحية يمثل أقصى درجة من هذا التشابه لمستويين تاريخيين، عندما يتوقف

الحدث لأن طالباً يصعد إلى الخشبة من القاعة كي يطلب "المعذرة للزميل المؤلف ولحضراتكم، الممثلون والجمهور الحاضر" (٤١٧). يتم التخلي عن اللهجة الأكثر تجريدية التي في الإحالات الأولى ليفسح المجال أمام تعليق سياسى جلى، يسدل بعده الستار.

عملية الإحالية هذه *referencialización* تحدث، في أكثر المرات، بواسطة وسائل كتابية: أشياء، ملابس، اثاث تضع المشاهد أمام حقبة تاريخية ومكان محددين. إلا أن خطاب الأشخاص أيضاً يمكن أن يحتوى معلومات قيمة لوضع العمل في سياقه. وفي هذا الإطار فإن السارد عادة ما يضمّن مداخلاته كمية كبيرة من الإحالات الزمنية، إلى درجة الدقة الحسابية، وهو ما يتكشف في مثال آخر من "مدينتنا": "اليوم هو السابع من مايو عام ألف وتسعمائة وواحد. الصباح على وشك الطلوع. (يصبح ديك)" (٧).

الفصل التاسع
فضاءات السرد: مسرحيتا
"المنور" و"الحكاية المزدوجة
للدكتور بالمى"

إذا كانت أولى مميزات نص درامى هى تحريك أشخاص يمثلون بشراً، فإن الثانية هى وجود فضاء يتواجد فيه هؤلاء الأشخاص. لا يمكن أن يوجد نص مسرحى بلا مكان، فضائية حيث تقوم علاقة بين الأشخاص. من يتكلم عن مسرح يعنى فضاءً. والمسرح مكان حيث يوجد فضاء، مفصول عن آخر حيث يُشاهد الأول (دور Dort، ١٩٨٨، ٤٢)

وحاول السارد أن يخلق فى المسرح علماً نحو الفضاء. إذا كان السارد-المنظم هو أنا، فسوف يقام على الخشبة عالم خيال شخصى مطلق، يدور حول شخصه، حول "هنا" و"الآن" الخاصين به: السارد يستولى تبعاً على عدة فضاءات كانت له فى الذاكرة (أنا، الهندية اللعينة). ولكن شخص السارد يمكن أن يُدخل هكذا المجال المطلق لما هو بعيد، بحيث أن العالم يتحول إلى غير محدود، محلاً فى مناسبات من قبل مراقب ولا حتى يسكن فيه (المنور).

داخل الإطار المتعلق بالتأليف المسرحى، ستميز بين فضاء واضح يظهر على الخشبة وآخر ضمنى فى خطاب الأشخاص، مشار إليه فى مداخلاتهم. الفضاء الأول: الفضاء المشهدى، المنظور للمشاهد، سنطلق عليه التمثيلى mimético، فى حين أن الثانى: زوجه غير التناقضى، سنطلق عليه اسم الواقعى diegético. "الفضاء التمثيلى ينقل بلا وسيط، الفضاء الواقعى، على العكس، فهو موسط عبر سبل شفوية (الحوار)، مبلّغ إذاً شفهاً وليس بصرياً" (إيساشاروف، ١٩٨٥،

(١٢). فى الحالة الثانية المذكورة، من الواضح أن كلمات الأشخاص-الساردين التى تضم، على سبيل المثال، وصف أى مكان، يجب إحلالها فى خيال القارئ، كل واحد حسب ذوقه وصلاحيته بنوع آخر من العرض الذهنى. يمكن لشخص أن يتكلم عن ما يدرك، مشيراً فى خطابه إلى الإكسسوارات التى على الخشبة. دورينمات عرّف جزءاً كبيراً من مسرح عصرنا بإزالة المادية inmaterialización عن الديكور ويصنف عامة عن فضائه. وممسرحتا "مديننتا" و"جلد أسنانا" تمثلان أقصى نموذج لهذا الحدث الدرامى. فى "مديننتا" الخشبة شبه فارغة، هناك فقط بعض الكراسى، بعض الموائد، بعض الأشياء اليومية التى تشابه كئائياً بوضع خيال المشاهد فى الدائرة، واقع بلدة أمريكية صغيرة. النية هى التكثيف وليس الوصف. ومع ذلك فإن ويلدر يستفيد من السارد كى يوعز بديكور أوسع عبر العرض الشففى لبعض الإرشادات التى تحل محل الحضور الطبيعى للإكسسوارات القليلة أو الكثيرة المعنى، مما يسمح أيضاً بالتهكم من الموضوع، عندما يلحق، عند الاقتراب من طاولة وبعض الكراسى الموجودة فى مقدمة الخشبة، بقوله "هناك جهازمسرح لهؤلاء الذين يفكرون أن عليهم أن يكون لديهم جهاز مسرح" (١١). والمدينة التى يجب أن يجرى فيها الحدث معدة جغرافياً بأدق تفصيل، على لسان السارد. وكما فى حالة المدة الزمنية، فإن الملحن يهرب أيضاً من أى تقليص فضائى كى يكون متواجداً بشكل فى كل ركن من هذه المدينة المدعومة الأهمية.

كيف يتم حل حضور سارد في مسرح داخل الإطار التمثيلي mimético الذى يشكل التمثيل؟ وبالطريقة نفسها التى فصلنا فيها بين زمن الحكاية (مستوى المحتوى) وزمن الخطاب (مستوى التعبير)، سنميز، كنقطة انطلاق، فضاء الحكاية لفضاء الخطاب (شاتمان Chataman، ١٩٩٠، ١٠٢). وبالفعل فإنه داخل "النور" فإن هذا "التجريب" غير العادى لبويرو بايخو، من الممكن الفصل بين فضاء الخطاب، الذى "يضم الباحثين والجمهور (الدرامى) للتجريب" وفضاء للحكاية "مدرج فى الخطاب، يتم تحديده على المسرح ويحدد مجالاً مغلقاً تماماً أمام أشخاص" (غارثيا بارينتوس، ١٩٩٠، ٤٩٥). وكلا الفضائين غير متصلين تماماً، فهو وهى، من ناحية، والأشخاص، من ناحية أخرى، يسكان عالمين مستقلين، مغلقين فى ما بينهما.

وفى إطار الفضاء التمثيلي mimético وهو الخشبة، فإن الباحثين هو وهى يشغلان مبدئياً مكاناً خاصاً ومقصوراً، دائماً خارج فضاء الحكاية، فى كل واحدة من مداخلاتهما الثماني، سيقف الباحثان دائماً فى جوانب مقدمة المسرح، دون اقتحام الحدود المشار إليها مسبقاً فى أية لحظة.

كما نرى، فإن نتيجة استخدام سارد تؤدى أيضاً إلى تغيير جذرى فى مفهوم الفضاء المسرحى: بعد حذف الإشرافية "ilusionismo الواقعية"، أصبحت الخشبة الآن تضم عدة أمكنة، لم لا، ستكون مأهولة فى الوقت نفسه. ومن خلال

الإضاءة فإن الفضاء المشهدى يمكن أن يميز هذا البناء المتعدد الأطراف، متعدد التكافؤ. فى "المنور" El tragaluz يتحمل ضوء "أبيض وعادى" (٢١١)، فى حين أن فضاء الحكاية سيبقى خاضعاً "لآثار دائمة من الزرقة واللواقعية" (٢١١-٢١٢). يشير غارثيا بارزينتوس إلى الطابع "التماسك والمتناقض" لهذه التقنية، التى تلح على أن مستوى الواقع ينتمى إلى حاضر الخطاب (الباحثان) ومستوى اللاحقيقية ينتمى إلى ماضى الحكاية (الأشخاص الآخرون).

وفى ما يتعلق باستخدام سارد يقيم فى الوقت نفسه فى فضائى الخطاب والحكاية، الآثار المترتبة بها من قبل أوبرسيفيل للإضاءة فإن الاثنين الأوليين هما المناسبين فقط: تركيز الانتباه على جزء من المسرح، عزلين شخصية السارد، بقصر الرؤية على المسرح على القطاع أو القطاعات المضاءة، سيجعل أسهل مهمة التعرف على الوقت الذى يقوم فيه سارد بأداء دوره فى هذا الصدد أو عندما يقوم به كمجرد شخص. الضوء لا يزال، حسب كلمات شيارنى " Chiarini البنية الدرامية للنص ... (مشار إليه من قبل مانشيني، ١٩٨٦، ١٨٧). سنقوم بالتأكد من أهمية وكفاءة هذا الاستخدام للأضواء فى تحليلنا لمسرحية "أنا كليبر" Ana kleiber .

"حكاية الدكتور بالى المزوجة" (حكاية مسرحية"، حسب العنوان الجانبى الذى وضعه المؤلف بويرو بايخو، تتشكل كاختلاف زمنى anacronía من خلال سرد الدكتور بالى، مباشرة وعلى صيغة إملاء لكتاب، "للحكاية" الماثلية للدكتور

دانييل بارنيس، عضو قسم سياسة الأمن الوطنى فى سوريا، بلد خيالى ذو طابع غير محدد يسمح بتمميم أسهل للعمل. مثلها مثل أعمال أخرى تتضمنها هذه الدراسة فإن "الحكاية المزدوجة ..." تستخدم السرد اللاحق، لكن، على عكس "هجوم ليلي"، فإن الاستدعاءات las analepsis المنتجة تتجلى بشكل استرجاعى، من الماضى إلى الحاضر، دون توقف أكثر من عمليات الحذف المسجلة حسب مداخلات السارد (récit premier) وتعليقاته.

الفضاء المسرحى المشار إليه فى "الحكاية المزدوجة ..." يقترح حضور أربعة أمكنة محددة، وهى: (١) منصة تحتل ثلاثة أرباع الواجهة تمثل داخل منزل دانييل، (٢) مستوى أكثر ارتفاعاً هو مكتب الشرطة ومكانان فى المستوى الأول يحاكيان (٣) حديقة، على اليسار، و(٤) المستوصف الطبى، على اليمين، مزودة بأكبر اقتصاد من السبل يمكن تصويره: مقعد حجرى فى الحالة الأولى ومقعدان كبيران فى الثانى" (إيفليمسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٢٢٤). وتنظيم هذه الفضاءات المقترحة التى يجرى فيها الحدث يتم حسب مبدأين وظيفيين أساسيين، فى الواقع ذو حداثه كبيرة:

(١) من وجهة النظر "الإحلالية" paradigmático، التزامن المسرحى، الذى يقدم فيه للمشاهد فى الوقت نفسه، فإن أمكنة مختلفة حيث تجرى فيها الأحداث تحدث فى العمل فى آن واحد" (ديث ريبينغا، ١٩٧٧-١٩٧٨، ٣٦٧).

(٢) من منظور "تركيبى" sintagmática، التسلسل الموحد للفضاءات المتتالية: (أ) هوية: قطعتان تتحدان لأنهما تدوران فى فضاء مسرحى واحد ب) مجاورة: تتجلى علاقة مواصلة بين قطعتين فضائيتين، عادةً بفضل انتقال شخص من فراغ (إلى آخر، ج) انفصال: فضاءان، متجانسان، يتوالياً دون أن يكون هناك أى عنصر يمكن أن يصلهما (غودرولت وجوست Guadreault y Jost، ١٩٩٠، ٩٣-٩٩).

فى بنية العمل يكون الفضاء والزمن فى توافق. من الأمكنة المذكورة، واحد فقط ينتمى إلى الحاضر، المأهول بالسارد. وابتداءً من الكلمات الأولى لبالمى، يفهم المشاهد آلية فضاء-زمنى التى تلتقى من خلالها استرجاعات بالمى الماضوية، نظراته نحو الماضى، مع حركة الحدث من مكتبه إلى أى من الفضاءات الثلاثة الأخرى، المنتمية إلى عالم الأشخاص.

فلنتوقف قليلاً لتحليل كيف تتشابك الأزمنة المسرحية escénicos فى الجزء الأول من العمل. مثال جيد للتوافق يوجد فى بداية الحدث، عندما يعمل فى الوقت نفسه فى مشهد ثلاثة أزمنة مختلفة: السيد والسيدة يشغلان الجزء السابق، قبل أن يرفع الستار، بالمى وسكرتيرته يظلمان فى شبه عتمة فى مكتبه، وطفل ينام فى الظلام فى منزل السيدين بارنيس (٢٨-٣٩). القطعة الأولى أو المجموعة هو الحوار بين السيد والسيدة اللذين يُدخلان الفضاءات الجديدة التى سيجرى فيها الحدث كما لو كان قد حدث "فى أى بلد بعيد" (٢٨). بعد ذلك

يتزايد الضوء على مكتب بالمى، الذى يبدأ إملأه على سكرتيرته. ظاهرياً نحن أمام حالة انفصال بين فضائين، نظراً لأن التحول من قطعة إلى أخرى يحدث بواسطة طريقة ستتكرر على طول العمل: تركيب الأحداث وفضاءاتها، فى تسلسل رائع مصهور، بينما حدث القطعة الأولى يصل إلى نهايته، ومن خلال هذا التسلسل يبدأ فى خط مواز تركيب الثانى. والانفصال الممكن يظل مخففاً، بعد تركيزه فى مكتب بالمى "غارقاً فى نفسه"، عندما يوعز بأن الفضاء الأول يمكن أن يكون من خلق ذاكرة الدكتور (إيفليسياس، ١٩٨٢، ٢٢٤).

سكرتيرة: هل تريد أن نتركه، يا دكتور؟

دكتور : لا. كنت أتذكر... (٣٩) .

من المكتب نمر، فى استرجاع تكرارى *analepsis iterativa*، إلى الحقيقة، مكان أحد اللقاءات بين بالمى ومارى بارنيس. مجاورة مثل هذه الفضاءات ضرورية للإضاءة ولتثقل بالمى: "لقد أخذ فى الاقتراب من جهة اليسار ويجلس على المقعد الحجري، المضاء حالياً" (٤٠). يشير بويرو بايخو فى إرشادة، بطريقة متزامنة مع مقابلة بالمى ومارى بارنيس، إلى أن "السكرتيرة لا تزال تكتب" (نفسه)، مؤكدةً هكذا أن التمثيل فى الفضاءات الغريبة عن فضاء السرد، المكتب، هو تجسيد عبر الصور والصوت للخطاب الشفهي للسارد، الذى لا تزال السكرتيرة تحرره. لأول مرة يظل الوجود فى كل مكان *ubicuidad* للدكتور متجلياً، نظراً لأن بالمى يمتلك القدرة على البقاء حاضراً فى الوقت نفسه فى كل مكان.

فى الاسترجاع الثانى نجد أن تغيير المكان، من المكتب إلى شقة بارنيس، يحدث بفضل دمج جديد: بينما يتكلم بالمى، يتزايد "الضوء على المهد والجدّة" (٤٢). وفى إطار هذا الاسترجاع الثانى هناك تنوع داخلى فى الفضاء، من بيت السيدين بارنيس إلى مكتب القسم السياسى: مارسان يضرب الهاتف على دانييل، موصلاً فضائين. العودة إلى الفضاء الأولى، الماهول من قبل بالمى وسكرتيرته، (٥٢) جاهزة فى نهاية المشهد السابق حيث يتكلم دانييل بالهاتف ليطلب موعداً لزيارة الطبيب.

الاسترجاع الثالث يحدث فى التماثل الفضائى، مع وصول بارنيس إلى الميادة (٥٣) وفيها يدخل حكايته hipodiegético، القصة داخل القصة، وهو استرجاع فى درجة ثانية، فى الوقت الذى يبدأ فيه الحدث: "أثناء هذه الكلمات يدخل مأمور الشرطة باولوس من باب المكتب" (٥٨). المجاورة بين الفضائين، فضاء السرد وفضاء ما هو مسرود، يتم التوصل إليها بحركة الأشخاص: بارنيس ينتقل عبر سلم صغير من الجزء السابق إلى اللاحق، فى حين أن شبه العتمة تحط على الدكتور. تتكرر الآلية نفسها عندما نعود إلى الفضاء الأول من المكتب. عندما يختفى دانييل. بالمى يستأنف سرده، وهو يستقدم الاسترجاع الرابع، الذى يحدث على التوالى فى منزل السيد بارنيس وفى مكاتب التأمين العام. يثار التغيير مع اللعب بالأضواء ومع انتقال شخصين، مارسان ودانييل. التزامن الجزئى للمشهدين يسهم فى وضع علاقة أكبر بينهما: وإن لم نسمع ماري الأشخاص، يبدو "كما لو كانت تستشف المشهد البعيد" (٨٢).

فى "الجزء الأول"، كما نرى، يقلق السارد لأن فضاءات ما هو مسرود يتشاركان فى تماسكهما الداخلى. أى واحد من تغييرات المشهد يشار إليه بحضورها، إلى القطعة الرابعة، التى تجرى فى خشبتين مختلفتين وفى زمنين متوالين دون أن يعبر عنه استخدام الشخص-السارد (نيكولاس، ١٩٦٨، ١٧٢). بين القطعة الرابعة والخامسة، يحدث تواجد *ubicuidad* لبالمى: "الدكتور بالمى يظهر فى المقدمة على يسار الخشبة وسكرتيرته ومعها قلم رصاص وكراس، على اليمين" (٨٢). يتدخل بالمى كذلك كى يسرع الزمن ويقدمه، وإن لم تتغير الخشبة: "مرت الساعات ... (يصمت لحظة، ناظراً إلى الباب). إلى أن حدث شيء عند الفجر" (٨٢).

فى الاسترجاع الأخير من هذا الجزء الأول، الذى يحكى فيه بالمى "اليوم الحاسم" فى منزل بارنيس، يحدث تغير الزمن على انفضال، فلم يعد هناك شيء يربط المكتب والمنزل، باستثناء الحضور الوحيد للسارد كالأصل الأخير لكليهما. وسيطرته على الحدث تسمح له بقطعه، فى مثال عظيم للوقفة الروائية: "بينما (بالمى) يتحدث، مارى ودانييل يبقيان متجمدين تماماً، مشلولين فى إيماءاتهما وتصرفاتهما" (٨٩).

يسمح التنظيم المسرحى بهذه اللعبة الفضائية، المقدمة عبر مرور الأشخاص إلى كل واحد من الأمكنة التى تدور فيها الأحداث وهو ما يتجلى أكثر فى الجزء الثانى، ويمكن أن تبدأ فى عملية استرجاع غير مشروحة من قبل السارد، وعلى

وجه الدقة لكونها قد ثبتت في أول جزء من قانون السارد الذي يملكه بالمى" (إيفليسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٢٣٦). وخلاصة القول فإن العملية تقوم على جعل السارد يتدخل عندما يكون لديه شيء يحكيه أو عندما يكون ضرورياً إفساح المجال أمام عمليات حذف زمنية أو تغييرات للمسرح، كما تقوم على التخلص منها إذا كان تسلسل الأحداث تصاعدياً.

وهكذا فإن بعض الاسترجاعات تحدث بشكل مباشر وعلى مسرح واحد، رغم أن السارد لا يتخلى عن التدخل معطلاً الأشخاص بأداة مشابهة:

آه لو كان ممكناً وقف الزمن! ما هو ضرورى للتفكير، كى لا نتدم
بعد غضبنا! (٨٩).
إذا كان ممكناً وقف الزمن ... التفكير، قبل أن يكون متأخراً
أكثر من اللازم... (١٢٧).

الحالة الثانية من الوقفة بارزة للغاية. تبرز أولاً: لأن، في هذا الاسترجاع العاشر، لأول مرة في الجزء الثانى، أفسح السارد المجال أمام تغيير فضائي دون تدخله، بطريقة آلية، عبر انتقال دانييل من مكتب التأمين العام حتى منزله. يتصادف، كذلك، مع ذروة العمل، في اللحظة نفسها التى تستمد فيها مارى بارنيس لاغتيال زوجها. يتحول بالمى حينئذ إلى نوع من الخالق، بطريقة مشابهة للملقن فى "مدينتنا"، قادر على تجميد مجرى الحدث للحظات وحسب مزاجه.

فليكن واضحاً أن الترابط بين المستويات الفضائية يعتمد في النهاية على الـ "grand magier"، وهو السارد، المالك المطلق للزمن والفضاء، المكلف بتنظيم الواقع في خيال، الذي يمكنه هكذا التمثيل "دون أن يكون متضارباً من أحد من معوقات الحقيقة"، وإخراج "دون أن يكون لديه عوق جسدي" ويكون لديه كل قوى الطبيعة وكذلك الروح" (كايسر، ١٩٧٧، ٨١).

الفصل العاشر

مشاكل بنية: "قوالب" نصي

فى النصوص المسرحية، بصفة عامة، تتناسب البداية أو الخاتمة مع المكان الاستراتيجى الذى يقام فيه "إطار" ("frame") يفصل العالم الخيالى، الممثل، عن ذلك الحقيقى، الماهول من قبل المشاهد: فى كل عمل فنى يُقدّم لنا عالم خاص، بفضائه وزمنه الخاصين، بنظامه الفكرى الخاص، بمعياره الخاص فى التصرف، من هنا فإن "الانتقال من العالم الحقيقى إلى عالم التمثيل له دلالة خاصة كجزء من ظاهرة خلق "إطار" التمثيل الفنى" (أوسبنسكى Uspensky، ١٩٧٣، ١٢٧). هذا "القالب" سيقوم بدور المعبر إلى المعلومات الأساسية التى تشكل العالم التمثيلى Diegético (انظر، كرمود، ١٩٦٧، أو ميللر، ١٩٨٢).

سبق فى صفحات سابقة أن أشرنا إلى توجه، غاية فى المعقولية من ناحية أخرى، لوضع حضور السارد فى البداية، كمنصر كاشف ومطلق لظهور حكاية: شخص يقترح من البداية قائمة نظامية للأشياء، للأشخاص، للأمكنة، للأزمنة التى ستوضع فى اللعبة: بعد "إطلاق" السرد، ينسحب المسؤول عنه، يمضى، وهو على وعى من أن حضوره لم يعد ضرورياً. البداية el incipit يستخدم فى "طرح الخيال على المسرح" (ديل لونغو، ١٩٩٢، ١٤٢)، لبناء عالم خيالى عبر المعلومات المختلفة التى تُدخل المشاهد فى الأراضى المجهولة للدراما.

الأعمال التى يمكننا أن نوضح بها ما قيل هى فى الواقع عديدة. "حصان الفارس" (El caballo del caballero (1965)، لمونيوت، على سبيل المثال، تبدأ

بستار مرفوع، بشخص-مقدمة يصف للمشاهدين الديكور، غرفة معيشة مريحة لأسرة برجوازية، وفي الوقت نفسه يقدم الأشخاص: اسمها تريسا، عمرها ستة وأربعون عاماً، في انقها تُولولان" (١٥). لكن من أجل التعليق على هذه الحالة بشكل واسع، اخترنا مسرحية لرفائيل ألبرتي، هي "ليلة حرب في متحف البرادو Noche de Guerra en el Museo del Prado"، وتعود طبيعتها النهائية إلى عام ١٩٥٦، وهي تمثل بشكل كبير أحسن المسرح السياسي لألبرتي. ورغم أن الزمان والمكان اللذين يحدث فيهما الحدث معلن عنهما في العنوان ذاته -متحف البرادو، في ليلة من عام ١٩٣٦-، في المقدمة المسرحية التي تسبق "الفصل الوحيد"، المضافة في السنة نفسها بنصيحة من بريشت، فإن ألبرتي يدخل لنا صورة المؤلف، ومن الواضح أنه "أنا أعلى" alter ego خيالية من دمه وشحمه، الذي بعد تقديم نفسه أمام الجمهور الذي سيتأمل التمثيل وهو سيذكره بموضعه الفضائي-الزمني ("ذلك التاريخ"، الثامن عشر من يوليو عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين. بيت الرسم، نعم"، ٩٦٠) وسيعترف بالعلاقة الوثيقة الحميمة التي تصله بمتحف البرادو: كنت أنا ريفياً بريئاً عندما تجرأت على دخول هذا البيت لأول مرة (...)، الذي كنت اعتبره حينئذ مسكني" (٩٦٠-٩٦١). في حين أن يعرض عدة شرائح ملونة على ستار أبيض كبير تصور اللوحات التي نقلت، أمام القصف الفاشي المتفرق، إلى سرايب المتحف، يلح السارد على أن يقيم علاقة من الموازنة الاستعمارية للأحداث وأبطال الملحمة المناهضة لفرانكو مع تلك التي حدثت في أيام مايو عام ١٨٠٨: "أعضاء ميليشيا الأيام الأولى، رجال من هريتا، مثل هؤلاء

الذين رأهم غويا يتساقطون ملطخين بالدماء تحت رصاص قوات نابليون المسلحة بالبنادق" (١٩٢٦). في هذه المقدمة-المنظر، الذى يلخص ما سوف يمثل فى "الفصل الوحيد"، يقوم المؤلف بإدخال ملاحظات متنوعة -جمالية، سياسية- طوال عرض الشرائح، وحينئذ يخرج من اللوحات بشكل متواتر أصوات شخصها" (دومينيك، ١٩٧٢، ١٠٥). وبهذه الطريقة يعلقون على بعض أعمال الحضر بالحامض للفنان الأراغونى وأشخاصه وأبطاله وضحايا وحشية الغزاة الفرنسيين: أشراف وعامة الشعب، طلاب وهساوسة ومجروحون، أى صوت الشعب كامل. بعد غويا يأتى بيلاتيكث، وبعد بيلاتيكث الفريكو، ثورياران، ريبيرا، تزيانو...بعد انتهاء المرحلة الأولى من الإنقاذ، يتأمل المؤلف، قبل أن يودع، القاعات الخربة حيث يوجد فقط آثار اللوحات على الجدران: فى هذا الفضاء حيث سيجرى الحدث الدرامى لمسرحية "ليلة حرب".

ويلازم دومنيك الكثير من الحق عندما يؤكد أننا نراها مع عمل ملحمى. "محتواه غاية فى الوضوح والحسم. إلا أن أمد محتوى درامى يكون دائماً على اتصال مباشر مع الشكل الذى يعبر عنه. والكم والكيف هما وجهان لعملة واحدة" (١٩٧٢، ١١٠). ومن الواضح أيضاً أنه، منذ اللحظة الأولى، أن هذا النوع من "المقدمة" exordium، ذا الملائمة الدلالية الكبيرة، نجد أن البرتى، بالإضافة إلى أنه يترك جلية هذه الصلة بين الشكل والمحتوى، يهيب بالمشاهد أن يتخذ مثله "إرادة واضحة فى التدخل الحزبى، الحماسى والشفوف" (٩٨): لهذا يدخل شخصية السارد، من أجل تقادى أى احتمال للشك، بغية توجيه المشاهد عبر الطريق المستقيم، عبر الطريق التفسيرى الوحيد الذى تقبله نوايا المؤلف.

وإذا كان رفائيل ألبرتي في "ليلة حرب" يتدخل منذ البداية في مسار العمل بهدف إلزام المشاهد في التمثيل وفي شبكة المساواة ذات المعنيين. خوسيه ماريّا مارتين في " El caraqueño " يختار الحل المعكوس، أي حل ترك الحدث الدرامي يسير دون التلاعب الظاهري لسلطة التأليف، وهو ما سوف يتضح في النهاية، بعد التعرف على حل عقدة المسرحية، على شكل خاتمة بعد أن خيم الظلام على القاعة وسماع موسيقى روحية، يظهر جهاز عرض يضيء البطل، الإميليو، الذي يتقدم أمام الجمهور ليبلغه بالتلخيص بما حدث بعد انتحار الأب: استحالة حبه لباولا، رحيله من كاراكاس، الذكرى الدائمة لأرضه الإسبانية التي يحن إليها. يُدخل الإميليو El Emilio في العمل نوعاً من الإبعاد الفضائي-الزمني: العمل الذي شاهده المشاهد، في تحول نهائي مفاجئ، يحال إلى الماضي، طالما أن سارده يتكلم انطلاقاً من الحاضر ("الآن أكثر من أي وقت مضى لا أفهم باولا أيضاً"، ٥٦)، وفي الوقت نفسه يخبرنا بحنين الإميليو من "منفاه" في فنزويلا ("الكراكاسي ... تمس في كاراكاس (... الكراكاسي (يريد) أن يعيش في أرضنا نفسها ..."، (نفسه).

إلا أن هذه المداخلة لإميليو تهدف أيضاً إلى تسهيل تفسير أفضل من قبل الجمهور للعمل. الكراكاسي الشخص الذي رمز إلى الطموح ونقص المثاليات فهم مع مرور الزمن الحقيقة الأخيرة من حياته، يحكي لنا كيف أنه شرع في رد

اعتباره الإنسانى، وهى رحلة بطيئة "للأنسنة" عبر الكفاح التى عرفتھا باولا بهذا الشكل: "لا ينجو أحد بالمال. سنتجوه فى بلدنا ونحن نكافح"، نفسه).

باتباع فوردى Furedy (١٩٨٩)، نميز هنا بين طريقتين أساسيتين من التقطيع (أو، إذا فضل، القراءة) لنص أدبى: أول طريقة، التى تجزؤه إلى وحدات فى مستوى منطقى ذاته، كى تصيد كمثال لعملية المونتاج، والثانى هو الذى سيجزئ نصاً إلى وحدات تتناسب مع مستويات منطقية، مثل حالة الأعمال التى تمثل بنية لمسرح داخل مسرح.

مؤلف المسرح الذى كان بريشت يعتبره "درامياً بورجوازياً" يخلق عالماً مدمجاً، مكوناً، ظاهرياً، من قطعة واحدة لمؤلف الملحمى يعاول جمع خليط Patchwork ... (سارزاك، ١٩٨١، ٢٨). أمام "الكل" الدرامى، أمام السيولة العضوية والانسجام الصحيح الخاص بالشعرية التقليدية، الدراما الحديث تظهر على العكس كمضاد للنفس anti-physis الذى يسهم فيه المونتاج، كترىاق حقيقى ضد أى مذهب للطبيعية، يسهم بحسم فى معمار المجموع (أو إذا أُريد يسهم فى غيابه).

ولكن فلنعد إلى الوراء لمراجعة قصيرة للتقليد التاريخى الذى يواجه ملحمة بدارما. وأمام الملحمة التى كان يجب أن ترد على عملية سببية تشمل كافة المشاهد فى كل صارم وعضوى، فى نظام حركى ومغلق يمكن أن يطلق مظهر العمل من نفسه ... (روزنفيلد، ١٩٦٥، ٢٢). و "Woyezck" بوشنر مثال لكسر

هذا القانون الأولى، إلى جانب كون مبكر، فيما يتعلق بأن في هذا العمل كل مشهد يكون لها عملاً صغيراً، مختصر جداً، ببناء درامى وحدث يكونان خاصين به" (تورداى، ١٩٨١، ٥٤).

بالنسبة لحطم الأيقونات بريشت فإن الحكاية الممثلة يجب أن تتجلى في بناء "مقطع"، غير مستمر، يأتى فيه التماسك عبر إعادة بناء لاحق وثرى: يعتمد معنى عمل على المشاهد، من سيكون عليه إخضاع الخشبة لعملية مواجهة مع العالم. وهكذا فإن ترتيب الحكاية يكمن في وجهة النظر المفروضة من كاتب المسرح في مناسبات بفضل حضور سارد داخل الحكاية نفسها (شيتانتريتو Chiantretto، ١٩٨٥، ٥١). كشرط سينمائى، لا يقدم "حكاية بطريقة مباشرة، بلا سرد، ولكن دائماً بواسطة وجهة نظر مسيطر عليها، عين آلة التصوير" (سكولز وكيللوغ Scholes & Kellog، ١٩٦٨، ٢٨٠)، سارد يفرض منظوراً "ذاتياً" وغريباً على الأحداث التى سيتلاعب بها على هواه. ولفظ سينمائى بخصوص الإخراج يتناسب بشكل جيد مع نوع الدراما التى هى هدف هذه الدراسة، فيما يتعلق نتيجة سارد على المسرح، وهو، بطريقة أو بأخرى حسب عدد المداخلات، ترتيب وتنظيم الأحداث (مندلو Mendilow، ١٩٦٥، ٤٥، انظر أيضاً ٥٢-٥٤)، مسفراً عن قطعة في الحدث، وبالتالي تقسيمه إلى مستويات. الحكاية تقص تحليلياً على لسان سارد لأنه تطورها يتم في سلسلة من المواقف المنفصلة، كل واحد يُنجز ويكمل بنفسه" (إيسلان Esslin، ١٩٧١، ١٩١)، في تسلسل من أفعال البناء والمداول المستقلة والمتناقضة في الكثير من الأحداث. التجزؤ، ونتيجته التالية،

القطيعة مع الوحدة التقليدية للفضاء والزمن، تتشكلان بطريقة صناعية لبناء الخطاب الدرامى الذى يكتسب فيه كل جزء، كل مشهد، أهمية خاصة مثل التعليق على الحدث: "من المناسب إذن مقابلة بحسم العناصر المختلفة للحكاية ومنحها بنية خاصة، أى مسرحية صغيرة داخل المسرحية" (بريشت، ١٩٦٢، ٢٠٢). وبيناء فرجة من خلال المونتاج، مع الكسر المستمر للمسار المستمر للأحداث، فإن المؤلف يلج على آتته، بمعنى أن العمل يُظهر كيف وصل إلى ما هو عليه، وفى الوقت نفسه، يقدم للمشاهد، مدفوعاً بالابتعاد عن الحدث، إمكان التأمل وتحديد موضعه فى المدلول الأكثر عمقاً فى النص، وتركيب كل جزء، أو غيابه، يبقى أكثر إدراكاً فى تربيته المتقطع للمشاهد، بحيث إن "الجمهور لم يُدعَ لوضعه فى الحكاية مثلما فى نهر ليدعه يحملها هنا أو هناك" (بريشت، ٢٠١).

يجب اعتبار وظيفة السارد حينئذ فى معنى مزدوج: مداخلته تقيد فى قطيعة مباشرة للحدث وتسهم، بالتالى، فى تجزئة النص، ولكن على كلماته فى الوقت نفسها أن تكون كافية لإعطاء وحدة للفصول هذا الثنائية أشار إليها دورينمات: "عندما يتوجه المؤلف إلى جمهور فى أعمال مسرحية حديثة، فإنه يبحث عن المسرحية الأكثر استمراراً من تلك التى لن تكون ممكنة فى كتابة المسرح فى مشاهد إنه يجتهد فى حذف الفراغ بين الفصول... (١٩٧٠، ٥١-٥٢).

لن يكون هباءً الإلحاح على أهمية متلقى هذا النوع من الدراما الذى كثيراً ما يقدم ظاهرياً فرضى تامة. وانعدام التسلسل للمشاهد المتوالية يجب أن يثير فى

المشاهد حالة دائمة من التوتر والحذر. وفي نهاية الأمر فإن وحدة النص تعتمد عليه لأن فقط من خلال إعادة بنائه لنظام كامن لعلاقات متبادلة معقدة تقريباً يحقق العمل معناه الحقيقي والأخير.

فلنرَ باقتضاب توظيف تقنية الإخراج هذه في مسرحية ذات فصل واحد مثل " أنشودة لنصف راهب Miserere para medio fraile " (١٩٦٦) ، لكارلوس مونيث، وهي خلط بارع للإبعاد الملحمي والتقنية التعبيرية، غير المعقولة تقريباً. فيها يحملنا على "زيارة من جديد" للصراع الخالد بين شقى إسبانيا، من خلال حكاية تمرد، الذي قام به خوان دى ييبس ضد مذهب كارمليتاس كالثادوس. الساردان مؤرخان (١ و ٢) ينتميان إلى المذهب القديم ومذهب سان خوان الجديد، ويعلقان على الحدث "مثل كورس المسرح القديم"، من الخارج، دون التدخل بأى شكل فى الحكاية التى يقومان بخلقها. وبناء هذا العمل يقوم على تبادل مستويين زمنيين، حاضر المؤرخين والماضى الذى تحدث فيه المواجهة بين الأبطال أصحاب مذهب لوس كالثادوس، ويتم الكشف عن هذا البناء على أنه مجزأ:

حاضر: مؤرخان: مقدمة: تعليق وإبعاد (١٢٠-١٢١)

ماضى: خطف وسجن سان خوان (١٢١-١٢٥)

حاضر: مؤرخان: تعليق مقتضب (١٣٦).

ماضى: محاكمة سان خوان: (١) اتهامات (١٣٦-١٣٧). (ب) استجواب

(١٢٧-١٢٩). ج) ردع (١٢٩-١٣١). د) حكم (١٣٢-١٣٣).

حاضر: مؤرخون: ملخص، تعليق وانتقال (١٣٣-١٣٤).

ماضٍ: الانضباط الدائري (١٣٤-١٣٤).

حاضر: مؤرخون: حذف زمني واستمرار للحكاية (١٣٧-١٣٨).

ماضٍ: أشعار لسان خوان، صوت خارج النص (١٣٨).

حاضر: مؤرخون: نهاية الحكاية والخاتمة (١٣٨-١٣٩).

في هذه المسرحية لكارلوس مونيوت يمكن ملاحظة بنية مجزأة وإيقاعية، حيث يمكن أن يحدث "الإيقاع في أنشودة من هذا النوع" (زيللر، ١٩٨٠، ٢٧): وعلى أية حال فإن الحدث الدرامي يتكون من مناظر متوالية في المقابلة القائمة ببعدين زمنيين للحاضر والماضي منبثقة عن حضور راهبين ساردين على المسرح.

يشير تودوروف إلى واقع أنه، في حين أن "في الدراما كل شيء يوجد على المستوى نفسه" (١٩٧٥، ٧٧)، فإن ظهور "أنا" في قصة موصومة بوجود مستوى مختلف عن باقي الأشخاص، هو السارد نفسه. وهكذا يخلق بناء من عدة طبقات روائية منظمة تسلسلياً (مستويات)، حسب مبدأ كل حدث مبرود من قبل سارد يكون على مستوى تمثيلي diégétique أعلى مما لو وضع في الحدث (جنيت، ١٩٧٢، ٢٣٨).

إن ظهور سارد في مسرح، "homme-récit" يطلق إبداع مستويات روائية جديدة، تابعة للأول، في حركة تتوجه إلى ما هو مروي على لسان السارد

extradiegético إلى ما هو مسرود داخل السرد hipodiegético . عندما يبقى مستوى سردي محاطاً بآخر يشمل له علاقات مختلفة به (من التفسير السببي أو الموضوعي إلى نقص العلاقة)، تنتج بنية ترصيع encchassement، أى نوع من العمل داخل العمل.

وهدف هذه العملية الروائية إلى تدوروف هو تزويد القارئ-المشاهد بنص يضم داخله آلية ذاتية التأمل، لعبة مرايا حيث يكون لسرد انعكاس في آخر، لنص في نص وراء آخر metatexto (١٩٧١ ، ٨٥٠). يجمع مع هذا إبراز البنية الشكلية للعمل، الكشف عن الاستراتيجيات الخطابية المنتشرة بواسطة أدوات الإنتاج أو الاستقبال.

ومسرحية "آنا كليبر" Ana Kleiber، المكتوبة في يناير ١٩٥٥ والممثلة لأول مرة بعد خمس سنوات، تثبت تحولاً في مسيرة ساستري. بعد أن تعب من كتابة نصوص لا يراها على خشبة، لجأ إلى السيطرة على ما هو "حلو وحميم" ويلقى الضوء على عمل غير عادي، "دراما حب" وذكريات، حكاية سوقية قليلاً وغير بريئة من أثر الطعم الميلودرامي. ومن الناحية الشكلية فإن هذه المسرحية تمثل للمؤلف (١٩٥٠) عودة إلى مرحلته الأولى، وعلى وجه التحديد إلى مواقف مشار إليها في "شحنة أحلام" "Cargamento de sueños".

ومع ذلك فإن "آنا كليبر" أكثر من عودة إلى عمليات مستخدمة مسبقاً، إذ أنها في الواقع خطوة حاسمة إلى الأمام، وهي مبنية على التكاثر، على تركيب أصوات

سردية متعددة تنشئ في النص ذاته حكاية النص ذاتها، في شرح لكيف وصلت أنا كليبر إلى ما هي عليه، إلى عمل درامى. وعليه فإن مستويين يتشابكان: أحدهما أولاً: الدرامى، الأشخاص وحكاياتهم، والآخر: خارج الدراما metadramático تفسرى وذاتى الإحالة، أى التأمل فى فعل إبداع خرافة.

ونتيجةً لوجود عدة أصوات ولظهور كلام مؤطر على الخشبة، تحدث ظاهرة معمار واضحة ومدرجة، ظاهرة مستويات أو إدراج عدة حكايات فى أخريات: عدة درجات منسجة تقف فى مستويات لفتح المجال بالتالى أمام السرد، اللاحق، لحكاياتها المعينة، وإن كان ذلك دائماً تحت إشراف سارد رئيس (الكاتب) وهو فى نهاية المطاف المسؤول عن العملية كلها. فى حالة "أنا كليبر" نجد أن كل الحكايات كما لو كان لها وظيفة وحيدة: التبرير المعقد للحياة البائسة لبطلتها.

ولدت مسرحية "أنا كليبر" بإرادة مهمة محطمة للأيقونات، مخالفة للتعاليم التقليدية. فالمشهد الأول غريب حيث يظهر فيه ستة أشخاص، موزعون على مجموعات من اثنين (الكاتب والصحفيون، السيد والسيدة، المسؤول والخادم فى الفندق)، يتحدثون بشكل غير منسق فى ممر الفندق، فندق الأجانب el Hotel de los Extranjeros. تتزايد الفوضى: الكاتب له اسم، ساسترى، وكتب بعض الأعمال الدرامية التى اختلف الجمهور فى استقبالها من عمل لآخر (أرض حمراء، الكمامة، فصيلة إلى الموت). وهكذا ينادى فور رفع الستار: "ماذا يمد السيد ساسترى للعام القادم؟ (٤٢١). يتوقف كلام المجموعات الثلاث فور وصول

امرأة ملفزة ذات مظهر متعب. أنا، بعد أن أتممت إجراء التسجيل تصعد إلى غرفتها، ويبدو لها أن رقمها، الستة والستون، مألوف لها. لقد ظل الجمهور يركز انتباهه أيضاً على هذه الشخصية الغامضة. وبقيت هناك مفاجأة ثالثة، ربما الأكثر أهمية: كسر النظام الاستقداى للأحداث، وهو ما حدث مباشرة عندما يقوم الكاتب بوقف مسار الحدث كي يتوجه إلى الجمهور ويعيد تناول الحكاية بمساعدة المسؤول، حكاية أنا كليبر بعد وفاتها، بينما يتجمد الأشخاص الآخرون على المسرح. حينئذ فقط يكتشف المشاهد أن أول مشهد كان فى الواقع استعادياً، منتسباً للماضى retrospectiva، أى جزء من سرد الكاتب والمسؤول، مأخوذ من نهايته.

هذا بالإضافة إلى أن المسؤول لا يبدى على الإطلاق موافقته مع طريقة سرد ساسترى: وظيفته ستكون عبارة عن إدراج تعليقات ذات طبيعة خارجية على السرد metnarrativa، وهذه التعليقات يقبلها ساسترى عن طيب خاطر. كلا الشخصين يلازمان حوارهما بإيضاحات للحكاية، ومن خلالها يُسهل تفسير مدلولها: "ستدرك حضرتك أن هذه حكاية رومانسية" (٤٢٩)، يقول هذا الكاتب لمحدثه فى مناسبة، مستبقاً بذلك للجمهور اللهجة التى ستسيطر على حكايته وبالتالي التمثيل كله. ووضعه أمام ما يحكونه لا يمكن أن يكون أكثر من موقف مجرد شهود، مراقبين لما يفعله آخرون، وإعادة بنائه يبقى مقصوراً على ما شاهدوه بأعينهم (موت أنا أو الدفن) أو ما حكوه لهم (بقية الحكاية). وفى الواقع فإن الكاتب كسارد للتفرقة بين ماضيين heterodiegético هو الذى

يعمل ثقل السرد. ومن خلاله يكتشف المشاهد ألفريدو ميرتون، ودونه، دون حضوره الفعلى، فإن معرفة المغامرات العسة لأنا كليبر كانت أصبحت مستحيلة:

كاتب: كنت أنا وهو وحدنا، بجوار مقبرة أنا كليبر. وأنا سمعت صوت ألفريدو . ميررتون. كان قد هدا . كان هادئاً. كان يتكلم معها. ودعها. لقد سمعته وكلى قشعريرة قوية. (أطفئت الأضواء. نرى صورة ألفريدو ميرتون، بمعطف مرفوع الياقة واليدين فى الجيبين، يسلط عليه ضوء خافت من جهاز مصباح عرض رمادى. صوته قوى وعميق.) (٤٢٩).

وبالفعل أطفئت الأضواء وبذلك يبدأ الحكاية الثانية racconto، التمثيل المسرحى لسرد الكاتب، مونولوج ألفريدو فى دفن حبيبته أنا. ومن هذه اللحظة سيسكن الكاتب عالين، فى تركيب مستمر. والقفزات من مستوى إلى الأقل منه مباشرة تتميز بأثر متقن للأضواء: الأشخاص، الشخوص الذين كانوا يشكلون مستوى أولياً يبقون فى العتمة، بينما يضاء القطاع الجديد من الخشبة حيث سيحدث المستوى الثانى.

يجتمع الكاتب وألفريدو ميرتون فى مقهى حيث يبدأ الأخير فى "استرجاع معايشة" الأحداث التى جمعته بأنا كليبر. تتحول الدراما هكذا إلى تسلسل ذكريات. الآن نجد أن ألفريدو المسؤول عن سرد حكايته إلى الجمهور التى شارك فيها كبطل. والعملية هى نفسها مثل الحالة السابقة: لعب بالأضواء وبعد مقدمة مقتضبة تحدد المشهد فى الفضاء و/ أو الزمن فى الوقت نفسه الذى يستخدم

كانتقال، إذ ينتقل السارد الأدنى hiponarrador. السارد الذاتى autodiegético، من مستوى إلى آخر بسرعة تامة: "(نهض ألفريدو. حلت العتمة على الكاتب والمسؤول والطاولة والكراسى ... ألفريدو، واقفاً فى مقدمة الخشبة، ولكن على الجانب الآخر منها، تم إسقاط الضوء على صورة آنا كليبر حسب ما يصفه ألفريدو. نظرته ثابتة على النهر وهو القاعة). (... حسناً، الحاصل أننى اقتربت منها ... (يقترّب ويظل واقفاً، خلف آنا). هل بك شيء؟ (هى لا تجيب. يبدو أنها لم تسمعه). اسمح لى... كنت أمر من هنا ورأيتك... اسمح لى أن أصاحبك لحظة... (آنا تستدير).". يدور الفصل الثانى فى قفزات متكررة من المستوى الثالث إلى الثانى. وأخيراً الثالث يفسح المجال أمام الرابع، المكون من حكاية آنا كليبر (٤٥٣) ومن حوار آنا وألفريدو المستحضر (٤٥٨). فى بداية الفصل الثالث، الأخير، نج أن المستويين الثالث والرابع هما الممثلان على الخشبة. القفزة من الثالث إلى الثانى، الذى كان قد اختفى تماماً، تحدث فى نهاية العمل تقريباً (٤٧٢) والكاتب يمكنه أن يتذكر حينئذ، بالضبط مثلما حدث فى البداية، وصول آنا كليبر إلى الفندق ووفاتها التمة.

اللوحة المرفقة تبين تبعية المستويات المتوالية، حسب المبدأ الأساسى للرجوع (فوردي، ١٩٨٩، ٧٥٠): كل مستوى يتكامل فى السابق، رغم أن هذه العلاقة ليست مرئية تماماً. وبالفعل فإن آنا كليبر تلعب بورقة الغموض فى هذا الاتجاه. كل فصل يبدأ دون أن يعرف المشاهد فى أى مستوى توجد الحكاية. فى الثانى يبدأ الحدث دون أى إشارة إلى المستوى، لكن سريعاً (٤٤١) ما يدع مجالاً لفهم

أن كل شيء كان نتيجة التمثيل المشهدي لسرده: فمن المستوى الثالث تحول إلى الثاني.

في الفصل الثالث تتعمد الأمور إلى ما لانهاية تقريباً. المشهد الأول يقدم ألفريدو في جبهة الحرب. يليه مشهد آخر حيث نجد أنا تأخذ رجلاً إلى غرفتها. المرور من مشهد إلى آخر حدث بواسطة العملية المعتادة في تغيير المستوى: أضواء تطفأ في قطاع وتضاء في آخر. ومع ذلك لا توجد إشارة إلى قيام أى شخص بالسرد. عندما يسمع الجمهور صوت ألفريدو خارج السياق off (465)، يبدأ هذا الأخير من المستوى الثاني سرده دون إشارة إلى أن المشهدين السابقين يشكلان جزءاً منه. هذا القموض نجده أوسع بعد إذا ما طرح استقلال مشهد بالنسبة للتالي: هل المشاهد مستقلة، أم على العكس مشهد يخلق الأخر؟ وبالفعل فإن المشهد الذي تحدثت فيها أنا في غرفتها مع رجل مع وجود صوت إنذار جوى من العمق يمكن أن يكون التمثيل المسرحي لحلم ألفريدو:

جندي: حسناً، يمكننا النوم لحظة... (يتكرر)

جندي آخر: نعم، يمكننا النوم. (تتطفئ النار وتخيم العتمة على الجنديين. ضوء على جزء صغير من الخشبة. أنا تدخل غرفتها مع رجل.) (٤٦٢).

الانتقال غامض. المشاهد، وهو يتأمل الآلية في مناسبات أخرى، يملك معلومات كافية كي يقرر حول المشكلة. أصبح الشك قائماً: هل هو حلم أم واقع؟

يرى لوسيان دالينباك Lucien Dallenbach، تفسيراً لجيد Gide، mise "an abyme" هو نسب نشاط لمارد إلى شخص سردي أخذه على عاتقه

(١٩٧٧، ٣٠). لقد أشرنا في سطور سابقة إلى حضور شخص الكاتب، أى الأنا الثانية alter ego لـ ساسترى نفسه، داخل العالم الخيالى لآنا كليبر (١٩٧٥)، ١٠٩-١١٠). وهكذا يظهر الـ autotematismo، تأمل الفنان حول عمله، حول مهنته، حول مسيرته الإبداعية. إلا أن عمل ساسترى هذا يظل مبنياً بهذه الطريقة عبر لعبة مرايا بارعة (jeu de miroirs) تمكس فى الخيال، والمشاهد يعرفه، ما حدث خارجها، أى خارج المرايا. ودراما الحب هذه تتفادى المخاطرة الجلية لانتفاخ نحو الميلودراما عبر هذا التدريب المبعد. وهكذا يحدث تفسير أولى، فردى، للوصول إلى النتيجة الكرب لاستحالة المثلث على المساعدة: العالم حارة بلا مخرج، فشل مروع، حيث "يموت البشر وليسوا سعداء".

فى مناسبتين على طول المسرحية هذا الشخص، السارد الرئيس، يشير إلى أنه ربما فى المستقبل يقرر أن يحكى حكاية آنا كليبر والفريديو الحزينة

كاتب: هذا لا يهم. ولكن يوماً ما قد أحاول قص حكاية آنا لحضراتكم (٤٣٣).

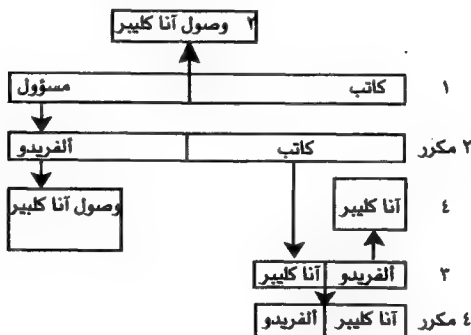
بالنسبة لألفريديو فإن هذه الحكاية لا تخرج إطلاقاً عن كونها سوقية، بلا أهمية للجمهور (لا يريد الجمهور أن يسمع هذه الحكاية الحزينة. ستفشل"، ٤٣٤)، وبالنسبة للكاتب فإنها "حكاية مأساوية" تحتاج إلى حظ أحسن، وهكذا يصل إلى تخطيط بدايتها، وهى إجمالاً ليست أكثر مما شاهد المشاهدون:

"المسرحية ستبدأ عندما تصل أنا كليبر إلى الفندق. تصعد فى المصعد، وحينئذ شخص ما فى الردهة يتوجه إلى الجمهور ويقول له ما حدث هذه الليلة. ثم تستمر فى المقابر. أنا أجذك ونذهب... نأتى لى مقهى صغير. تسمع أنغام حقيرة، قذرة، وتبدأ حضرتك فى التذكر... (يرتفع صوت الموسيقى ...) (٤٢٥).
الحكاية وعمليتها الإبداعية تسيران فى طريقين متوازيين أمام أعين الجمهور.
قبل أن تحل العتمة التى بها تختتم المسرحية، يعود الكاتب ليمستعرض بإصرار أكبر إمكان بناء دراما حب:

كاتب: هكذا كان... بالنسبة لى فموف أعد دراما حول قصة الحب هذه. لقد جرى فى خاطرى إنهاؤها على غرار بندها، يوصول أنا كليبر إلى "فندق الأجانب"... هى ستدخل المصعد وستختفى فوق... حينئذ حضرتك ستبكي، مثلما فعله، بعزى لا نهاية له... وسأقول لك، مثلما أقول لك الآن، إن من الممكن أن تلتقى من جديد وإلى الأبد... (وإذا كان حقيقياً أن الأجسام يجب أن تُبعث يوماً ما... حضرتك ستشعر ببعض الراحة عند سماعى... (ألفريدو يرفع رأسه وينظر إليه بعينين مبللتين) ... وحينئذ ... سينزل الستار... (ينزل الستار). (٤٧٥).

هذا المشهد الأخير لا يجب أن يفسر، كما فعل بعض النقاد، بالمعنى المتفائل، الإعجازى، لوعده بالبعث لألفريدو. إنه بالأحرى تأكيد قوى على الخلود. فى

إشارة إلى "الف ليلة وليلة" يقول توروف: "إذا كان كل الأشخاص لا يتوقفون عن سرد حكايات، فإن هذا الفعل يتلقى تقدساً أعلى: المسرد مثل الحياة" (١٩٧١، ٨٦١). أليست مسرحية "أنا كليبر" نفسها، كل واحد من تمثيلاتها المحتملة، هي التي تسمح لجميع أشخاص هذه الحكاية العيش إلى الأبد، على الخشبة؟ أنا كليبر، بعد تحولها إلى دراما مذهلة، تلعب بهذين المستويين، واقع وخيال، الحقيقة وما لا تبدو، ولكن في النهاية تريد اختيار الإحالة الذاتية، التأمل الذاتي. وبعد كل شيء فإن هذه الحكاية، السوقية أو المأساوية، ليست وحيدة بل تشكل جزءاً من التاريخ الكبير، من "الألم الكبير" (٤٥٨) الذي يلعب الإنسانية



رسم بياني ١ ، مستويات سردية هي أنا كليبر

منذ بداياته السحيقة. إبعاد، وهم درامى جلى، الإفصاح عن التنوع أو، لم لا، عن متناقضات الحياة الحديثة، كلها بعض نتائج هذا الفن فى abynce وهو جوهر أنا كليبر.

كنا قد أشرنا فى صفحات سابقة إلى كيفية قيام الكتابة الدرامية لدى ساسترى، ابتداءً من عام ١٩٦٥، بالبحث عن التجريب المستمر حول الشكل الدرامى الجديد الذى كان يطلق عليه "مأساة معقدة". كتبها عام ١٩٦٦، بعد عام من "الدماء والرماد" و"المأدبة"، ومع ذلك لم تعرض حتى ٢٣ سبتمبر ١٩٨٥ محققةً نجاحاً كبيراً. وصفت مسرحية "الحانة السحرية" من قبل ساسترى نفسه بأنها "دراما محزنة drama lúgubre" (٧١)، وهى تدخلنا حانة. "القط الأسود El Gato negro"، مسكونة "بأشباح حقيقية"، حيث إن اللغة الأكثر خشونة لها الكلمة. و"الحانة الخيالية"، مسرحية من فصل واحد، تتفرد داخل مجموع تراجيديات معقدة، حسب ما أشار إليه ماريانو دى باكو (١٩٨٥، ٨٣، ١٩٨٦، ٢٧-٢٨)، نظراً لحدثها غير المجزئ، لاستعمالها للغة وبطلها الجماعى. هناك ثلاثة اعتراضات طفيفة يمكن طرحها، مع ذلك، إلى جانب "خصوصية" هذه الملامح "للحانة"، فى إطار مسيرة ساسترى الدرامية، وهو ما علق عليه باكو. أولاً: صلب حدث هذه المسرحية ليس مجزئاً فعلياً بل مؤطر، ولكن الخاتمة هى المجزأة كما سنرى. فى المقام الثانى: فإن اللغة، التى تظهر كميزة جوهرية للمصرية، فإنها تستخدم بشكل مشابه فى "الرفيق الفامض"، حسب ما أثبتته تحليل روجير (١٩٧٧). وأخيراً: إذا كان هناك بطل جماعى فى "الحانة الخيالية"

فليس أقل صحة من أن الجزء الثاني من "أخبار رومانية" Crónicas Romanas ليدها، حسب كلمات المؤلف، "بطل جماعي مضحك وهي مدينة نومانثيا أمام الإمبراطورية الرومانية" (كاوديت، ١٩٨٢، ٥٤).

الشخص الأول الذي يظهر على خشبة هو المؤلف، ويعلن في الحال أمام الجمهور كسارد لهذه الحكاية، وكلمتان حال ونوع من الأنا الثانية alter ego للمؤلف الحقيقي: "إننى أمثل مؤلف الملهاة / أقول لكم باسمه ... (٧٩). من الجملة الأولى في المسرحية، التي تضم إحالة شفافة عن الوعي الذاتى، والتي ستحدد كما سنرى بعد العمل كله، تذكر المشاهد الذى سيتأمل بأنه بالفعل يتأمل "ملهاة"، عملاً مسرحياً.

وبالتالى يجمع المؤلف وضع اتصال وثيق بين المشهد والقاعة: "أشكركم للغاية/ أن تترنحوا اليوم معى" (٧٩). ولهذا لا يشك في أن يقف إلى جانبه، ضد السلطات "المعنية": إذا كان هذا يعتمد عليه فإن الجمهور يمكنه أن يدخن ويشرب ما يريد.

وبهذا الطريقة، من خلال هذه العناصر الفائتة، فإن المشاهد يمكنه أن يسهم في "الجو" الذى سيحكم المشهد، عالم "حانة من حانات الضواحي/ حزينة ورائحتها غازية" (٩٠). هذا الوصف المقتضب الفضائى يسبق تعريفاً قصيراً، عاماً للغاية، للحكاية "دامية دموية" (نفسه).

وظيفة المؤلف فى هذه البداية، إلى جانب وضع المشاهد فى المكان المناسب، هى إدخال الفاصل الزمنى الذى سيترك المجال أمام التطور الفعلى للتاريخ: "مساء يوم سبت (وأغسطس)/تحت شمس حارقة سئمت" (نفسه). كما نرى فإن المؤلف يدخل نفسه فى الأحداث التى ستكون هدفاً للتمثيل المباشر، رغم أننا لا نزعم بعد إذا ما كان بصفته بطلاً أو شاهداً: "دخلت أحدثت مع لويس صاحب الحانة. لم يكن هناك ما يشير إلى ما سيحدث" (نفسه).

والمؤلف كشخص أكثر فى العمل يُدرج مباشرة عندما يسلط الضوء على ديكور الحانة. فى الحوار التالى، يحكى لويس صاحب الحانة آخر المستجدات فى الحى، فى الوقت الذى يقدم للمشاهد بشكل غير مباشر إلى أحد الأشخاص الرئيسيين فى الحكاية. روخيليو إلروخو (الأحمر)، الذى ينتظره لدفن أمه لأكوسموبوليتا la Cosmópolis، ويدخل الصراع المتورط فيه: روخيليو "هارب منذ أن قتلوا ذلك الحارس المدنى فى أورثاليتا، إذ يقال إنهم يتهمونه بذلك" (٨٢). الفرق كبير بين وجهتى نظر لويس والمؤلف فى ما يتعلق بالزيائن: فواحد يرى أن الناس يأتون بحثاً عن المشاكل، بينما المؤلف على عكس ذلك يرى أن هذا العالم المنحط فى فرضيته الفنية: "من الواضح لحضرتك أنه إذا وقعت المشاكل فربما تحتاجها لمسرحياتك الهزلية ذات الفصل الواحد saines، ولكن بالنسبة لى فهى تثير غضبى" (٨٢).

بالعودة إلى كلمات لويس صاحب الحانة، يكفى أن نتساءل، حسب ما يؤكد ماريانو، ما إذا كانت "إحدى هذه المسرحيات الهزلية هى على وجه التحديد

مانقراء أو نراه، فلو تم حكيكتها جيداً من الناحية الدرامية يمكن أن تكون فصلاً طبيعياً" (١٩٨٨، ٢٢).

إذا ما فهمنا من مسرحية هزلية ذات فصل واحد *sainete* تلك المسرحية التي يصبح فيها ما هو رئيس "الفرجة الحية، في شارع، في دهلز، في حانة، في مطعم صغير، ينظر إليها من شبالك" يكشارت (Yxart، ١٩٨٧، ١١٤)، فإن "الحانة السحرية"، خاصة في ما يتعلق بالجزء الأول من التعريف، يمكن أن تدخل هذا القالب. إذا كان الطبيعي في هذا النوع من المسرحيات هو أن الشخص فيها غالباً ما يكون جماعياً (بائعات خضار، بائعات سجاثر، خياطات أو نزيلات سجون)، يستخدم لغة تتميز بوفرة الكلمات النابية أو ذات التركيب الخاطئ، بسبب التورية أو اللعب بالألفاظ، وفي المحصلة من أجل التعبير عن "الفلسفة الشعبية" لطبقة اجتماعية محددة، وإذا اعتبرنا أنه لا يوجد شيء أو قليل من الناحية الهزلية، بمعنى أن كاتباً مثل أرنيشيس Arniches أو آخر أحدث منه مثل الفونسو دي سانتوس، عند استخدام هذه اللغة الخاصة بالأشقياء، فإن تصفحاً سريعاً للنقاط التي في ذيل الصفحة أو المعجم الذي يصاحب طبعة ماريانو دي باكو سيكون كافياً لقبول القرابة. ولكن من الصعب أن تحمل الأمور بأكثر من هذا. فهذا ملمح مثير للضحك، مبعّد، مثير للقرابة، يثير من خلال تراكمه الطابع المضحك، المسخرية، لأبطال "الحانة السحرية".

لا يمكن تعريف أعمال ساسترى بأنه مجرد عمل مضحك *sainete*، نوع "موضوعي" حسب المفهوم الدرامي الأكثر تقليدية، ملاحظة صادقة للواقع، "الإنتاج الهزلى الذى يطمح فى الاعتماد عن أية آلة" (إيكشارت، ١٩٨٧، ١١٢). فى المسرحيات التى من هذا النوع، يُفهم المشهد مجرد انعكاس للحياة، دائماً فى إطار الطبعية التقليدية *costumbrismo* السطحية والخفيفة التى تريد أن تبزغ، دون التمكن من ذلك، كوثيقة حقبة" (رويث رامون، ١٩٦٧، ٤٠٢-٤٠٤). ليس أبعد مما سنجده فى "الحانة الخيالية".

لا يريد ساسترى بأية طريقة وضع صلة عاطفية بين الخشبة والقاعة، مثيراً فى المشاهد تلك الانفعالات "المتربة" عن التطهير. فى المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد *sainete*، وكذلك فى التى أطلق عليها صفة الجدية *sainete serio*، فإن الحياة والمسرح يتساويان: كل واحد يرى نفسه فى الآخر ويمكن القول إنه لبعض المشاهدين -يجب تذكر المجوز الذى تكلم إلى "لولا" أثناء تقديم مسرحية "القميص" فى هولندا- الواحد يتحقق فى الآخر" (نيكولاس Nicholas، ١٩٩٢، ٩٤). يضع ساسترى المؤلف فى المشهد كى يتقاضى أى محاولة "تعايش" بين الأشخاص والمشاهد. بالهرب من تماثل سهل وخاطئ بين كلا العالمين، فإن حضور المؤلف، مع استخدام لغة غريبة وبمعدة عن التى ليس غريباً عنها الشعر، سيؤدى إلى التذكير بالطابع المخادع للدراما كلها أكثر من أى شيء آخر.

وهكذا فى صفحات تالية، فى نهاية المقدمة، سيودع المؤلف لويس أولاً، بالعودة إلى واقعه خارج النص extradiegético، كى يضع الجمهور مجدداً فى عملية إقصاء بعيدة عن الموضوعية المزمعة المشار إليها فى المسرحية الهزلية sainte، ويمده بالعودة فى نهاية العمل:

لويس: هل ستذهب؟

مؤلف: سأعود للظهور لاحقاً، فى نهاية المسرحية. أرجو أن تمضوا وقتاً ممتعاً... انتهت المقدمة. من فضلك يا رميريث: ظلام وموسيقى" (٨٨).

الإنهاء الذاتى التفكير للمقدمة يعود إلى الفكرة الحاضرة فى أول جملة من العمل: المسرح ليس مرآة للعالم، بل إنه قبل كل شىء حيلة، حسب ما يذكر به حضور المؤلف نفسه.

إلا أن الثابت الذى يبقى حاضراً على طول العمل كله هى المقابلة بين أشياء الحياة وتلك الأخرى التى ليست أكثر من أدب. فى "الحانة الخيالية" يضع ساسترى أشخاصه فى سياق حيوى يتفوق عليهم، وأمامه لا يفيد التمرد، وهو عالم عنيف لرجال على وشك الخضوع، أولاً: ثم التخلي، ثانياً: وواقع العالم السفلى للأشوار يتخطى الأساطير الأكثر رعباً، سواء أكانت أدبية أم لا:

باكو: (متعب قليلاً). عجباً، فانت تضحك من كل شيء.

لويس: ماذا يمكنك أن تفعل أيها الرجل، فهذه هي الحياة؟

باكو: الحياة أو لا، فهو يثيرني، أى أن هناك أشياء تخيفنى.

فليلقوا إلى بالخفافيش أو الأشباح، لكن هناك أشياء فى الحياة لا يمكنى

التقلب عليها: إنها ترعبنى (١٠٩).

إلا أن الحدث "المؤطر" فى "الحانية الخيالية" يلح أيضاً على فكرة مضادة.

بين الجزأين اللذين يشكلانها يقوم ساسترى بمهارة فائقة فى اللعب بالمضادات

بإدخال استراحة "هى حلم كاكو" (١٣٢). فى علمه الكلى الذى تم اكتشافه،

يفرض المؤلف منظوراً لواحد من الأشخاص ويدخل المشاهد فى ديكور حلمى

حيث تظهر الحانة "مزينة" بضوء لامع جداً، حيث يتكرر فى غطاء رأس نادلة

ويزين عينيه بطريقة أنثوية، وكاكو يتحول إلى السيد تيبورثيو، أكثر رجال الحى

ثراءً، يعطى بقشيشاً إلى كل الحضور ويدخل سجاجثر غالية جداً.

المؤلف جعلنا نخترق الفضاء "السحري" للأواقع الجميل والسعيد، إلا أن

الملصق الذى يمثل بداية الجزء الثانى يميننا بتبادل سريع وكفه إلى مأساة ما

هو يومى: "الأحلام تدور قليلاً واستيقظ كاكو سريعاً على واقع الحياة" (١٣٦).

الإضاءة تتحول إلى إنارة عامة غاية فى العجز. كلمات روخيليو التالية، قبل

تأليف "سيرته الذاتية" أمام الجمهور المنتقى للحانة، تؤكد لعبة الأضداد بين

الحلم واليقظة، الخيال والحياة: "ما لى هو قصة (...) ولكن أى قصة! ليس قول هذا أو ذاك! لا قصة! أى ما يعنى شريطاً سينمائياً. لكن شريط، بفصله واستراحته ومسرحيته الهزلية. كل شيء!" (١٣٦-١٣٧) اليس هذا تذكير المشاهد بما يتأمله، حكاية روخيليو إل روخو الحقيقية رغم تقديمها كواقع قاسٍ ودموى، أ فن وليس حياة؟ فى نهاية الجزء الثانى، بعد وفاة روخيليو على أيدي كاربيرو، يتم التركيز للمرة الألف على هذا الخلط الكاشف من الواقع والخيال: يتحول الأشخاص بسرعة إلى صور جامدة، كما لو كان قد توقف الشريط فجأة (١٥٥)، بعده مباشرة يبقى المؤلف، محرك كل شيء وحده، مضاً قبل أن يتوجه إلى الجمهور.

تقوم الخاتمة بدور غلق البنية "المؤطرة" التى كانت تعلن عنه كلمات المؤلف الأخيرة ولهذا يدعو المشاهد، إذا ما كان ذلك ضرورياً بعد، إلى الابتعاد تماماً عن الحكاية التى انتهت توأ من مشاهدتها، وذلك بقتل روخيليو.

فى الواقع، مع حلم كاكو، فإن كل لحظة من اللحظات الثماني التى تنقسم إليها الخاتمة، تقدم لنا الشفرة التى يمكن بها تفسير العمل كاملاً:

اللحظة الأولى: "المؤلف يحكى نهاية الحكاية" (١٥٦).

يلخص المؤلف موت روخيليو كى يبدأ حذفاً زمنياً مؤطراً: "يجب أن أقول أشياء أكثر عن موته/ لكن من الأفضل عدم الكلام" (نفسه). المؤلف نفسه حضر جنازته متأثراً.

اللحظة الثانية: التعليق على هرب كاريورو " (نفسه).

المؤلف، الآن مستكراً في رجل سوقى من الحى، متحولاً إلى شقى، يواصل تلخيصه للأحداث المحددة بعد نهاية الجزء الثانى، هرب كاريورو، عبر لغة هامشية يعرفها المشاهد.

اللحظة الثالثة: "خبر صحفى" (١٥٧).

المؤلف يتظاهر بقراءة قصاصة صحفية بينما يظهر معروضاً على شاشة خبر وفاة روخيليو وهرب كاريورو، من منظور، بعيد عن الموضوعية اللازمة، يقدم رواية مشوهة للأحداث.

اللحظة الرابعة: "حكاية خوف" (١٥٧).

الحانة مضاءة بنور أحمر، بينما المؤلف متحولاً إلى أعمى بفضل قبة ونظارة، يسرد ويفنى أغانى شعبية تحكى خوف لويس فى كل مرة يبقى فيها وحيداً فى مكان الجريمة، وصول الشبح ملطخاً بدماء روخيليو إل روخو إلى "القط الأسود" El gato negro، كرب صاحب الحانة. يفرض المؤلف وجهة النظر الحُلمية لواحد من الأشخاص، هو لويس. بينما نشهد سرد الحلم، يواصل المؤلف تعليقه، محتفظاً له وحده ميزة الكلمة: "أعطنى لأشرب يا لويسيتو" / قال الشبح بهدوء. (يقول الشبح للويس، بابتسامة بشعة، شيئاً لا يُسمع. (...)) (١٥٨).

اللحظة الخامسة: "الموت الحقيقي لروخيليو الطاللي بالقصدير" (نفسه).

يتم الحفاظ على اللهجة الحُلمية السائدة في اللحظة الرابعة، كما في حلم كاكو، فافرضاً منظور لويس: بلا حوار، كما لو كان إرشادة مسرحية طويلة. روخيليو مكبل اليدين خلفه، يطلق عليه النار تحت صوت "عظيم" من قبل فرقة إعدام مكونة من أشباح يمثلون، بواسطة قناع، الجوع وعدم الثقافة والرعب والمعاناة والمرض والبرد. النقطة الخامسة ذات طابع رمزي جلى وتُدخل في مقتل روخيليو عنصر مسؤولية اجتماعية يلزم المشاهد بالضرورة.

اللحظة السادسة: "يعود إلى الحالة الطبيعية" (١٥٩).

متخلياً عن دور الأعمى في نهاية اللحظة الخامسة، يشير المؤلف إلى ترك وجهة نظر لويس: "يا لغرابة هذه الأشياء / التي تحدث هنا / فكر لويس للتو، / وأفاق" (نفسه). بعد العودة إلى الحالة الطبيعية: يفلق لويس الحانة، وهو أكثر هدوءً يتعثر في كاكو ويَجْره في صرة إلى الشارع" (نفسه). إيماءات لويس تحيل إلى "حركات السينما الصامتة". اللحظة السابعة: "إغلاق الحانة ووداع المؤلف. يرحبا من الجمهور ألا يترك المكان. لا يزال هناك مشهد" (١٦٠).

هناك مزمنة sincronización تامة بين مستوى خطاب السارد ومستوى التمثيل: "ساعة الإغلاق/ وإلى اللقاء. (لويس يفلق بضربة قوية ويختفى عن

بصرنا") (نفسه). باقتضاب يودع المؤلف بدوره دون أن ينسى أن يطلب من الجمهور أن يشاهد آخر مشهد، "إذ فيه ظرف/ ما يأتى الآن" (نفسه). عتمة مطبقة.

اللحظة الثامنة والأخيرة: "جوار طبيعى بين رجلين من زماننا" (نفسه).

فى مشهد، يشبه مسرح بايى إنكلان، كاكو وهو ثمل يُخرج بادبلا من المنطقة التى كان قد سقط فيها من المسرحية. يجدان فى المزيلة سبورة مهمة فى القمامة، مكتوب عليها هذه الكلمات، لا يقدر أيهما على قراءتها: "غدأ سيكون يوماً آخر"، وهو ما يعد نهاية المسرحية (١٢٠-١٢٣).

وكما نرى فى اللوحة الملحقة، فى الخاتمة يسيطر السرد على تمثيل ما هو ميسرود. الشاهدان الأوليان ونصف الثالث مكونان فقط من خطاب المؤلف، دون أن تظهر الحانة أمام أعين الجمهور. من اللحظات الثلاث التى فيها تزامن مطلق بين سرد وتمثيل، فى حالتين (٤ و ٦) يحافظ المؤلف على سيطرة العلم بكل شىء فى كلمات وأفكار الأشخاص. اللحظتان ٥ و ٨ يتمتون باستقلال ظاهرى فقط، نظراً لأن المؤلف كلف نفسه بإدخالهم بطابعهم الرمضى، فشرح من شأنه أن يكون نوعاً من "الشخص الطفيلى" غير الضرورى. كما نرى فإن الخاتمة تأخذ فى الاعتبار التدخل الدائم للمؤلف الذى سيكون بمثابة تحذير للمشاهد كى لا ينسى وضعه الخارجى من النص، "هويته" خارج الحكاية التى يحكيها.

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
-	+	+	-	+	+	+	+	مسرد
+	+	+	+	+	-	-	-	تمثيل

يستفيد سامستري، كما أشار النقد مراراً، من عملية درامية للإدغام (بيريت-ستانفيلد، ١٩٨٩، ٢٢٠)، حيث تتعارض جدلياً عناصر مأساوية ومذلة، ما هو جدي وما هو فكاهي-مضحك، ما هو مثقف وما هو سوقي إلى أبعد الحدود (دوناهو، ١٩٧٣، ١٠٥). الأشخاص الذين يتكلمون على الخشبة، بينهم السارد، يستخدمون رموزاً تنتمي إلى مقام محادثي (فيشر-ليشت Fischer-Lichte، ١٩٨٤، ٢٢٩)، يقلد لهجة غاية في الخصوصية، بعيداً عن إعطاء الانطباع بأن الخطاب المرسل من قبل أناس محددين يبدو له غير معروف، غريب. وفي الوقت نفسه يستفيد السارد من مورد أدبي، هو الشعر، ومن أجله يتخلى عن الميزات الخاصة للمحادثة، مفضلاً الإيقاع أو المرض أو الصور. فلتفكر في العناوين والمصنقات التي تقف على رأس كل واحد من الأجزاء الثمانية في الخاتمة، وهو إثبات واضح لسيطرة السارد على المادة المسرودة.

يولي المجموع أهمية للحيلة، من خلال هذا النقل المستمر للمستويات والتبنيات. وهذا التضاد الشكلي، المكون على أساس ملمح تهكمي للمؤلف، يخلق جواً من الاستغراب، من خلال تضادات قوية بين عدة أشكال تظل معكوسة في الحال، على غرار ما قام به بريشت طوال عقود قبل ذلك في "أوبرا الغرف الأربع"، بوضع عناوين أعمال أدبية، شبه توراتية جنباً إلى جنب بشكل غير منسق وفي لغة خاصة.

نهاية المسرحية تلجأ إلى موضوع جهل بائمي الخردة، الأشرار، ليس في مستوى رمزي بل واقعي على الإطلاق. (رودجيري، ١٩٨١، ١٥٨). ومع ذلك فإن روجيري يعطى كلمات "غداً سيكون يوماً آخر" نية متعائلة، وتأتي مضادة ومكتوبة بين صيحات عن إسدال الستار. من الصعب مشاركة دراسة الحضارة الإسبانية رأيها. اللحظة الثامنة من الخاتمة يسخر من مختلف أنواع بائمي الخردوات ومن "البرجوازيين". "من المؤكد أن في هذا الوقت، في الداخل، الرجال والسيدات، تقريباً، يرتدون الأحذية" (١٦٤). إنها كلمات تختم المسرحية. كاكو قارد، إذا صح القول، على تفسير الرسالة المنبثقة عن التأمل المذهل عن الأضواء الجميلة لناطحة سحب، ومع ذلك فهي سخرية كبيرة، وجهله يمنعه من قراءة الكلمات "المثيرة للأمل" المكتوبة على السبورة. الشكل المحتمل باب مفتوح أمام ذلك المشاهد الذي لا يريد الالتزام ولا يؤثر إطلاقاً على الواقع الحميم لأشخاص "الحانة الخيالية".

في رغبته بإيقاظ الضمير الإسباني حافظ ساستري على بيئة المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد (sainete أشخاص-نوع، لغة دارجة، أمكة عامة كفضاءات درامية)، مثلما فعله بايي إنكلان و هو لا يزال بعيداً عن الجمالية الخاصة لهذا النوع. لقد تراجع ساستري في هذه المناسبة عن "التطرف tremendismo" الأيدلوجي مثل الهروب الفئائي المفري. بفضل التغييرات التي تقوده من مستوى مضحك إلى آخر أكثر جدية فإن صورة المؤلف تعمل في كل لحظة بازواجية: كحافز للتأمل والتمنع لتمائل للمشاهد مع ما يحدث على الخشبة، وفي الوقت نفسه تستخدم كتذكرة بالطابع المسرحي لما يتأمله على المسرح.

"التمساح الأمريكى Caimán"، آخر "حكاية مسرحية" لبويرو بايخو حتى هذه اللحظة هى بلا شك أقل تعقيداً فى بنائها من مسرحية "الحكاية المزوجة للدكتور بالمى"، ولكنها تقدم مستجدات مهمة فى استخدام السارد، موضوع هذه الدراسة، إلى درجة أن ريكاردو سلبات وصل إلى التأكيد على أن هذه المسرحية، مثلما كان يحدث فى الإنتاج الأحدث لبويرو بايخو (وصول الآلهة (١٩٧١)، قضاة فى الليل (١٩٧٩) ولاثارو فى الدهليز (١٩٨٦)، حيث نجد إن "المخططات المعمارية المغلقة فى ما هو شكلى تقنى" (١٩٨٨، ٤٠)، وهى ظاهرة لا يبقى بعيداً عنها بلا شك حضور سارد على خشبة. ويلح توريس نابريرا Torres Nebrera بالفعل على الثنائية حكاية-تمثيل وهى العمود البنىوى لهذا العمل: "التمساح الأمريكى حكاية تكتبها السيدة فى الوقت الذى تحدث فيه (تمثل أمام أعيننا)، وهى موجهة (...) إلى قراء محتملين هم فى الوقت نفسه المشاهدون (...) لهذه الترجمة الافتراضية للحكاية المسروقة فى حكاية ممسوحة" (١٩٩٠، ٢٢٣). وهكذا فإننا نراها مجدداً بشخص سارد (ة)، السيدة، وهى تمل بدورها ككاتبة، مما يستشف منه بالفعل أن "الجمهور يشاهد عملاً هو حكاية روائية يمكن أن تكون ما هى فى الواقع: تمثيلية مسرحية" (إيفليسياس فيخوو، ١٩٨٨، ١١٥). وبينية mise en abyme التى تظل ضمنية فى كلمات إيفليسياس هى كما سنرى أكثر تعقيداً بعد: شخص بويرو بايخو بدمه وشحمه يكتب عملاً درامياً، "التمساح الأمريكى"، التى يظهر فيها شخص سارد هى السيدة تمل على مسجل الحكاية "غير المعقولة والحقيقية" للتمساح الأمريكى، وبطلتها النسائية روسا

تكتب بدورها مسرحية تدور على وجه الدقة حول الأسطورة الأمريكية القديمة
للتماسح الأمريكي في ريو بردي Río verde ...

ومع ذلك يُفرض تحليل لمسألة أولية: السيدة التي تقدم نفسها كسارد جدير
بالتصديق ("أنا سأسرد بصدق، ١٤) للحكاية التي يستمد المشاهد لرؤيتها، من
هى فى الواقع؟ ما علاقتها بالحكاية ذاتها؟ أى إننا سنعرف، بعد تعرف
anagnósis نهاية الجزء الثانى، أن السيدة هى تشاريتو Charito، وأن سردها
هو الذكرى الكاشفة "لتلك السنوات الملتبسة"، ولكن رغم كونها هكذا: ما سبب
إخفائها لذلك فى مداخلاتها السابقة، رغم أنها معلومة ذات أهمية كبيرة؟ ألح
هنا على أننا فى النهاية، عند الحديث عن الطفلة فى ضمير المتكلم، نعلم أخيراً
أن "هى" و"أنا" هما "أنا" فى كشف غير منتظر عن هويتها: "إننى أنا
تشاريتو" (١٠٦).

من المؤكد أن بويرو بايبيخو، من وجهة نظرنا، تعامل مع عدة احتمالات فى
التطوير الفعلى للدراما، فى ما يتعلق بهوية السيدة وكشخص يشارك فى الحدث
الذى تشكله هى نفسها للمشاهد المنتظر. نعرف من البداية أن حكاية ديونيسيو
ونيستور وروسا ليست "فصلاً" أكثر فى الكتاب يشرح حياة السيدة، وهى كاتبة
ناجحة، بل هى الأكثر أهمية، الذى يستدعى تلك الحقبة البعيدة من طفولتها:
"من كان سيقول لى فى طفولتى أنتى سأصبح كاتبة؟ (...)" فى هذا الكتاب أسعى
للكشف عن كيفية بدء تكوينى، بعد ما كنت على وشك تدمير نفسى. وما يحكى

فى الفصل الحالى كان أساسياً فى حياتى. (...) تساورنى الشكوك، إذا ما كنت قد أصبحت كاتبة، فإن ذلك لسرد حكاية التماسح الأمريكى: حكاية لا تصدق وحقيقية. أنا أعرف هذا جيداً، فقد تقاسمته مع الأشخاص الذين كانت لديهم الشجاعة، ربما الحتمية، على عيشها" (١٢-١٤).

فى إطار منطق التأليف الذى يسيطر على السرد كله، تقدم السيدة حكايتها على أنها تجربة شخصية حقيقية، real-life story، موجودة فى إطار عملية بحث عن الماضى عبر الذاكرة، قاصرةً كشفها على لحظة محددة من شبابها المبكر. ومع ذلك، رغم أننا نعرف علاقتها السردية التفرقية homodiegetica مع الأحداث الممثلة، فإننا نهمل من ابداء سبب مشاركتها فيها. المشاهد يبدأ حينئذ بحثه، مقتفياً كل الآثار التى من شأنها أن تسمح بتماثل الأنا-السارد مع أنا-ممثل محدد. ويبدو أن إمكان "إدراجها" فى شخص تشاريتو يتلاشى عندما، وحدث العمل متقدماً، لا ترى السيدة فيها أكثر من "تلك الطفلة، الجاهلة والطائشة، التى أذكروها دون ازدراء ولا حب" (٦٣). فى بحثها الخاص، فى هذه اللعبة المحيرة، بفضل سلسلة من المؤشرات المهمة هنا وهناك، لا يبقى أمام الجمهور بد سوى طرح حل آخر، هو أن السيدة هى الطفلة المختفية، كارميلا: فى هذه الحال، على غرار ما حدث فى "الحكاية المزبوجة للدكتور بالمى"، يدفعه اهتمامه بالوقوف إلى جانب الشخصية التى تهرب، روسا: "ربما يكون قارئ ما، شارذ الذهن وكثير النسيان (...) قد شكك فى أن كارميلا عادت وأنىي كارميلا" (١٠٦). وبهذه الطريقة تفهم بشكل أفضل الإشارات خارج المسرحية

metateatrales "لاقتباس مسرحي" للحكاية: "شخص يعرفها أكد لي أنه من الممكن اقتباسها للمسرح. أعتقد أنه من الممكن إخراجها. (تحت النص: Bajo latarima). عمل غير مألوف fantasmagórica وممثلة ولا حتى تبدو لي... إنني أفضل الكتاب. الشيء الوحيد الحقيقي هو الجمهور. أو ربما لا هل سيكون جمهور ظلال؟ أكبر سلطة على المسرح هي جعل المشاهد شبعاً والإلقاء به في عالم مهلوس (١٤). على غرار ما يحدث في "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى" فإن الاختراق يبقى مقصوداً على استخدام لغة وراء اللغة metalenguaje داخلية (دود Dodd، ١٩٧٩، ٤١٢) للأشخاص، وعليه فإن هؤلاء يعلقون على موقفهم السردي لمتلق ضمن عالمهم القصصي. (قارئ كتاب السيدة)، دون أن يدعى صراحة للمشاركة النشطة للمشاهد.

هذا الخطر، خطر "تشبيح afantasmar المشاهد" قائم، على غرار ما يبينه الكفاح "القوى" لبريشت ضد التماثل السهل مع أشباح الخشبة، ولكن من الفضول أن بويرو بايبيخو يقف إلى جنبه في هذا العمل بواسطة الأداة الكفاء وهي العملية الاستمرارية للحذف الزمني paralipsis (رايس إى لوبيس، ١٩٨٧، ٣٠٢-٣٠٤)

دوريت كوهن Dorrit Cohn (١٩٨١) شرح كيف أنه في بعض روايات السيرة الذاتية يرى سارد، وهو غير متناغم، أن "أنا" الخاص به الأكثر شباباً والمتعلق بالماضي يبعد عن "تجسيده" الماضي بفضل تفوقه المعرفي المفترض. إنها حالة "التمساح الأميركي" العمل الذي نجد فيه أن "المرد الذاتي narrating self" يقول أقل مما يعرف.

وعادةً ما نجد أن "الأنا السارد"، من حاضره ويدرجه أو بأخرى حسب درجة المعارف المكتسبة مع مرور الزمن، يتماثل مع "الأنا الشخص"، ساكن ماضٍ قصصى إلى حد ما. على العكس فقد اختارت السيدة حاجزاً لا يمكن التقلب عليه، بينها هى نفسها والعالم الذى شهدها تكبر، إلى درجة أنها تخفى على المشاهد معلومات أساسية، حذف معلومة عن السارد لا يمكنها بأى شكل أن تتجاهلها: لا يكشف لنا أن السيدة هى المراهقة تشاريتو حتى آخر مداخلة لها، من التركيز الداخلى focalización، فإن التغيير يحدث عندما يبتعد الأنا-السارد إلى أبعد حد ممكن من الأنا-الشخص الذى كان يوماً ما، فى المشهد الأخير نعرف هوية هذه الساردة الذاتية autodiegética داخل العالم الروائى الذى تولده، واقفةً فى وسط الطريق بين عالم السرد وعالم ما هو مسرود.

ومن ناحية أخرى فإن ساردة هذا التعزيم exorcismo للذاكرة وهو "التمساح الأمريكى" تفضل أن تترك الحدث يسير دون وقفه من خلال وساطات مبالغ فيها. إذا استثنينا المشهد الختامى، الذى نتحدث فيه، فإنها تتدخل فقط فى ثلاثة، فى الجزء الأول: الذى يدور فى فضاء وحيد (منزل روسا ونيسطور)، حيث تقدم الأشخاص أو تحكى ما يفعلون أو ما يقولون، دون المشاركة حتى هذه اللحظة فى النزاع المطروح. وهكذا فى الظهور الثالث فإن أسئلتها على موقف روسا لا تجد بعد أية إجابة: "ومع ذلك هل كان هذا الأمل مستحيلاً؟ (تبتسم بغموض). هل سنعرف ما سنخمره أو ما سنسترده؟" (٤٧).

الجزء الثانى: بتفاير فى الفضاءات (منزل - مستودع جثث، قطار
انفاق-شارع) لا يؤطره السارد، يبدأ عندما تظهر السيدة للإشارة إلى استمرار
المجموع ("تلك الليلة"، ٦٢) وقبل كل شىء من أجل إبراز غموض "شخصيتها"
كمساردة. ظهورها الثانى يكرر موضوعاً الشىء نفسه. فى الثالث تصحح السيدة
آراء روسا عن معاناة روفينا، فى الوقت الذى تقدم فيه مساعدة السيدة لروفينا
وتقدم حذفاً زمنياً لبعض الأيام ("هذه الأيام"، ٨٠)، بالإضافة إلى تقديم الذروة
النهائية: "وهكذا كانت تقترب، مدفوعة بالقدره القويه، فى المساء والليل
الحاسمين" (٨٠). المداخله قبل الأخيرة والأخيرة أساسيتان وترتبطان بقوة
بالأولى. يعترف السارد فى كشفه الأخير صفته الذاتية autodiegética :
"بالنسبة لى، نعم، لتشاريتو. تلك الطفلة الجاهلة والطائشة التى وصفتها كما لو
لم تكن أنا (...). "ربما يكون قارئ ما، شارد الذهن وكثير النسيان (...). قد
شكك فى أن كارميلا عادت وأنتى كارميلا. أنا تشاريتو: صديقه الطفولة لم
ترجع إطلاقاً" (١٠٦). هى كانت فى الماضى تلك الطفلة تشاريتو، ضحية
اغتنصاب قاس، هى نفسها التى ستتحوّل بعد قليل هكذا إلى الزوجه الثانية
لنيسطور، مما ساعدها بلا شك فى إعادة بناء الحكاية، مبررة المعرفة المشابهة
لبعض المشاهد التى حكاها لها أحد الأبطال الثلاثة.: "واجهت غضب أبوى،
ذهول الحى، الفارق الكبير فى السن، تزوجته منذ سنوات. (تنظر إلى
الجمهور). معاً واجهنا المصائب التى لحقت بنا منذ ذلك الزمن، وسنواصل

مواجهة من يقابلنا" (١٠٧). كفاح تشاريتو ونيستور حسم إيجابياً مع مرور السنون. فمما واجها بشجاعة "المصائب التي لحقت بنا". لقد فضلا الكفاح قبل أن يهزمهما الحضور الذي لا يطاق لشبح.

عملية الحذف، موجهة أكثر إلى الجمهور منه إلى قارئ الفصول الأولية من القصة التي تكتبها السيدة، تثير صدام المشاهد مع واقع الحكاية. هذه المداخلة الأخيرة تقدم أيضاً النظرية التي يدافع عنها بويرو بايخو في "التمساح الأمريكي"، بعد أن تقبل الجمهور خطأ وخيماً، مفككاً معادلة غير دقيقة "هروب" = "تأمل". والمؤلف، على لسان ساردة، يقف إلى جانب نيستور، الشخص النشط، الذي لا يضعف إطلاقاً، ولا في أسوأ الظروف، رغم أنه لا يعتقد (وهذا هو السبب على وجه الدقة)، كما يقول ديونيسيو، في "آمال مستحيلة" (٥٢). فلنفسح المجال أمام صوت السيدة: "أشخاص نيستور هم الذين يساندوننا، وأنا أعرف هذا. إنهم الصحة والروح مقابل اليأس والانتحار" (١٠٨).

ومع ذلك فإن بويرو بايخو، ينأى عن المانوية *maniqueísmo* الرخيصة، لا يزدري روسا، "قوة مضئنة أخرى دونها لا يمكن للتمساح الأمريكي أن يهزم بشكل نهائي" (١٠٨)، إنها قوة الحب. ويبدو موقفه إلى حد ما مصالحاً، رغم أن بويرو بايخو في عمقه يؤكد أن الشياطين فقط هم الذين يستحقون احتراماً كاملاً وحقيقياً: "دونهم لكان قد ابتلعنا التمساح منذ زمن" (١٠٨).



إذا كان لدى بلمي في "الحكاية المزدوجة..." فضاء محدد، ففي "التمساح الأمريكي" مثلما في "هجوم ليلي"، نجد أن الإضاءة هي العنصر الذي يؤدي إلى "خلق فضاء"، بإدخال الشخص-السارد في كل حالة بواسطة لعبة ضوئية بارعة. عندما تتدخل السيدة، يسلط الضوء عليها فقط، في حين أن باقي الخشبة يبقى مظلماً، على غرار ما يحدث على سبيل المثال في المداخلات الرابعة من الجزء الثاني. وهكذا يلفت الانتباه إلى صورة السارد ويتم التوصل إلى أن يضل بصره للحظة عالم ما هو مسرود. هذه التقنية تسمح أيضاً بأن لا يظل السارد رأسياً في جزء من الخشبة بل يمكنه التحرك في كافة الفضاءات دون أن يكون مجبراً. السارد يؤثر وهو قطعة أساسية، في معالجة الفضاء المسرحي.

حكاية "التمساح الأمريكي" تقع في عام ١٩٨٠ ("حكاية التمساح الأمريكي حدثت منذ سنوات طويلة: في عام ١٩٨٠"، ١٤)، أي تقريباً في اللحظة التي يحضر فيها المشاهد أول عرض (١٩٨١)، في حاضره الحقيقي. زمن فصل السرد يحدث مع ذلك في مستقبل المشاهد، نحو عام ٢٠١٠: تشاريتو عمرها أربعة عشر عاماً (٣٠) والسيدة حوالى "خمسة وأربعين عاماً" (١٣). وبهذا يقام جدل زمني في التمثيل يعزز المشاهد كي يكون متقياً لطرفي القطعة: اليوم الحقيقي (أمس السيدة عندما كانت تشاريتو) وغده المحتمل (اليوم الخاص

بتشاريتو عندما أصبحت السيدة" (توريس نيبيريرا، ١٩٩٠، ٣٢٤). إننا بصدد إبعاد المشاهد عن الحكاية المسرودة، بتقديم منظور تاريخي أكبر له.

يترك الجمهور، تحت تأثير السرد، اللحظة التاريخية التي يعيش فيها كي يتزود بمنظور تاريخي كافٍ، لأنه بهذه الطريقة، من المستقبل، سيحكم بشكل أفضل على حاضره، محولاً هذه السنوات الصعبة وغير الآمنة للانتقال إلى فترة قد وقعت، بعيدة.

السارد في "التمساح الأمريكي" ليس بؤرة العمل. تتصرف روسيا فعلاً كمسلط focalizador للحدث، أكثر من السيدة، بواسطة عمليتين أساسيتين:

أ (كثيرأ ما تفزو الخشبة أصوات خارج السياق لكارميلا وروسيا، حيث تسمع حوارتهما فقط من قبل روسيا نفسها التي تبقى شاردة ("روسيا تنتظر إجابة حميمة لا تصل"، ٤٠) والمشاهد، بعد تحوله إلى سامع مميز للخطاب الذهني للبطل.

ب (الحالات السابقة عادةً ما تصاحبها أداة تكميلية: الضوء الأزرق المكثف القادم في الشباك الصغير في عمق الغرفة، ليحل الوضوح المائل إلى الرمادي والشاحب الذي يملأها، ويضاء فقط عندما "تشعر روسيا أن لديها هوس بالذكري التي هي محور حياتها" (٣٣).

الفصل الحادى عشر
أشكال "تأملية"
وسارد فى المسرح

فى قصة لخورخى لويس بورخيس معروفة للجميع، يقدم السارد لنا ابن رشد مشغولاً فى العمل الممتع الخاص بالتعليق على "فن الشعر" لأرسطو. "فى العشية كان قد توقف أمام كلمتين فى مطلع الكتاب، كلمتان مثيرتان للشك، هما مأساة وملهاة. كان قد عثر عليهما سنوات خلت فى كتاب ثالث البلاغة: لا أحد فى الإسلام خمن ما يعنيهانه" (١٩٨٠، ٧٠). حضور هاتين "الكلمتين الفيبيتين" يضابق ابن رشد الذى يوقف ريشته ليشرد مع ضوضاء لعب أطفال شبه عراة. "واحد، يقف على كفى الآخر، كان يقوم بدور المؤذن: المينان محكمتا الإغلاق، ويؤذن "إله إلا الله" (...) دام اللعب قليلاً: كل واحد كان يريد أن يكون المؤذن، لا أحد يريد أن يكون الحضور أو المؤذن" (نفسه). قصة بورخيس مزدوجة القيمة، فهى تخبرنا بموقف جمالى محدود حيث لا يمكنه منه فهم فائدة المسرح بينما "يمكن لمحاضر واحد الإشارة إلى أى شىء، مهما تكن معقدة" (٧٤)، ولأنه فى الوقت نفسه ينور سداجة بن رشد عند عقد موازنته التهامية بين جهله بمدلول المسرح وتامله للتسلية اللهوية للأطفال.

عند التوقف أمام تعريف هويزينجا^(١) الشهير سنجد الكثير من نقاط الاتصال بين المسرح واللعب: فكل المفهومين يحيلان إلى سبل معرفة (تسمح بتشكيل

١- "اللعب، فى جانبه الشكلى، عبارة عن حدث حر ينفذ بصفته هذه ومدرك على أنه خارج الحياة، ولكن رغم كل شىء، يمكن أن يمتص اللاعب بالكامل، دون أن يكون فيه أى فائدة مادية ولا يوجد فيه فائدة قط، وينفذ الحدث فى إطار زمن محدد وفضاء مجدد، يتطور فى نظام خاضع لقواعد ويمطى قاعدة لتداعيات تميل إلى الالتفاف بالقموض من أجل البروز عن العالم المعتاد" (١٩٨٧، ٣٦).

وتفكيك واقع مخلوق، تحليلها، والوصول هكذا إلى "الأنات"، ولكن أيضاً إلى "الآخر"، فمسرح ولعب يخلقان "مجال لعب ذاتياً" ومغلقاً، كلاهما يقومان على "تحقيق إحلالى"، ينسخان شيئاً، دون السعى لإعادة إنتاج خالص أو دقيق للواقع ("يخرج شيء أجمل، سامى أو أخطر مما هو عليه فى الواقع"، حسب هويزنجا Huizinga، فى كلا المحاليتين، أخيراً إن هناك فى حالة ضمنية "كما: لو بدونه لا يفهم أدايه. وعن حق يقول بافيس إن الوصف القانونى "للمبدأ اللهوى" الذى قال به هويزنجا يبدو فى الواقع مفهوماً للعب المسرحى: "لا ينقص هناك لا الخيال ولا القناع، ولا الخشبة المحددة ولا التقاليد" (١٩٨٣، ٢٨٤). حتى بعد قبول الفصل المادى بين الخشبة والقاعة، الذى لا وجود له فى تجريب مسرحى مثل الـ happening، الذى يتطلب لنجاحه وضع جماعة مشاركة. يدخل بافيس عنصر التلقى المسرحى كأساسى فى الحفاظ على روح اللعب: "لا يوجد تمثيل مسرحى دون اشتراك الجمهور، والعمل يملك إمكان النجاح فقط إذ لعب المشاهد اللعبة، أى إذ قبل القواعد ولعب دور الذى يعانى أو الذى يخرج غاضباً من التجربة" (٢٨٤). هذا المفهوم المحتضر للتلقى يكمن بالفعل فى الكثير من التعاريف اللهوية للفرن، القائمة على فكرة المشاركة: كل لعب يتطلب دائماً، حسب غادمر Gadamer، لعباً- ما يعنى حضور أحد يصاحب بالنظرة أفعال اللاعبين. اللعب يلقى أى فصل بين مراقب وما يحدث أمامه، وهذه الرغبة فى إشراك الجمهور بشكل فاعل، كمساعد مبدع للفرجة، بطريقة معترف بها، وهو "أحد الدوافع

الأساسية، ويمكننى القول كذلك إنه أحد أسباب المسرح الأكثر انتشاراً في المسرح الحديث، من بيراندللو حتى بريشت، ومن لوركا حتى بويرو بايخو (غادمر، ١٩٩١، ٧٠). وبالفعل في المسرح، كما هو في الفن الروائي المعاصر (بورخيس، روب-غرييه أو كينو)، توجد أعمال حيث يعى الجمهور فعل القراءة، الدروس، التلاعب الذى يتعرض له. خشبة المسرح تتجلى كلعبة استراتيجيات دائمة موجهة إلى صورة المشاهد. فى مثل هذه المسرحيات نجد أن المشاهد هو أيضاً لاعب-مشارك عليه أن يكون قادراً على "عدم الضياع فى الكتاب"، على العكس، كل ما يقدم له (أشخاص، حبكة، لغة)، يجب أن يستقبل كمنصّر "غاية فى الإشكالية Highly problematucal" (بروس Bruss، ١٩٧٧، ١٥٢-١٥٤). كيف يدرك وجود مثل هذه اللعب؟ فى الكثير من الحالات من خلال كسر الحدود الممنوعة بين ما هو واقعى وما هو خيالى. هذا النوع من اللعب عادةً ما يستخدم أنواعاً يمكن التنبؤ بها، بغية توضيح الانحرافات أكثر، المبالغات الاستطردادية، المقاطعات، التلقى، الحشو غير اللائق. يظهر المسرح توجهاً مفتوحاً نحو الإحالة الذاتية، أحد هذه المعالم التى تلقى الوهم وتروج ظهور عمل واعٍ ذاتياً autoconsciente (بروس، نفسه).

غير أن نقاط الالتقاء بين المسرح واللعب المنبثقة عن دراسة هويزنفا تهدف إلى ما هو أبعد من ما قيل حتى الآن هنا. عند البحث عن جوهر ما هو مسرحى يضع جوزيت فيرال Josette Féral خصوصية الخيال المشهدى فيما يتعلق بمعلومات الممثل واللعب... (١٩٨٨، ٢٤٤). وجوهر المسرح نفسه يقف حول هذه

القطبية الثنائية الأساسية بين الحياة العادية والهروب نحو ما هو خيالي. في كتابه "بنية النص الفني" يلح لوتمان كثيراً على أن الخيال الأدبي، مثل ما في اللعب، نجد مستوى مزدوجاً للسلوك. تتطلب قواعد اللعب من المشاركين فيها مهارةً تظهر في بعد مزدوج، لأن "الذي يلعب عليه أن يتذكر في الوقت نفسه أنه يشارك في وضع تقليدي - ليس حقيقياً- (الطفل يتذكر أن النمر لعبة ولا يخاف منه) وعدم تذكره (في اللعب يرى الطفل أن النمر اللعبة هي)" (لوتمان Lotman، ١٩٨٢، ٨٥). جزء من لذة اللعب عبارة عن المرور بسرعة على النظام التقليدي المعروف الذي يحكم اللعب. لقد ميز هويتنا هذه الثنائية: ممثل المسرح (والمشاهد أيضاً، نضيفه نحن) "ينكب على التمثيل، على الدور الذي يلعبه" (١٩٨٧، ٢٢)، ممارساً اللعب ومع ذلك دون أن يعرف أنه يلعب. هذا الحدوث المتزامن لتصرفين، هذا التركيب لتصرف عملي وآخر تقليدي، وهو خاص بالتصرف الفني، يؤثر دون شك على إحدى الموازنات الأساسية للسيمولوجية المسرحية، هي الامتناع denegación.

كلنا نعرف المفهوم، وبشكل خاص من خلال دراسات آن أويرسفيلد. إذا عرفنا الامتناع على أنه الخاصية التي من خلالها في الاتصال المسرحي "يعتبر المتلقي الرسالة أنها غير-واقعية أو بالأحرى غير حقيقية" (١٩٨٩، ٢٢)، فقد يستطيع البعض أن يستنتج أن الشيء نفسه يحدث مع رواية أو قصة قصيرة. الاختلاف الكبير يكمن في أنه في المسرح نرى في المكان المشهدي رسالة واقعية محددة، عدة أشياء أشخاصاً حقيقيين لا يشكك أحد في وجودها. وعليه فلدينا أشياء

وأشخاص، كرسى وممثل، على سبيل المثال، موجودان أو غير موجودان. كرسى موضوع على المسرح، تقول أوبرسفيلد (نفسه)، ليس كرسياً-فى-العالم، "إنه كرسى ممنوع"، مرفوض للمشاهد. الحدث المسرحى حقيقى، المشاهد يظهر "هنا" و"الآن" محددين، لكنهما موسومان بعلامة إنكار: الممثل هو سيخيستموندو وفى الوقت نفسه ليس هو. لهذا فإن "الامتاع" نفى للواقع المسرحى كحقيقة: "إنه موجود، ولكن ليس حقيقياً" (١٩٨١، ٣١٢)، المشاهد يرفض منح وضع الحقيقة إلى الواقع الذى يحدث على المسرح. فيه تكمن أيضاً لذة المحاكاة : *mimesis* "إنه مدهش أن يكون كما لو كان حقيقياً، ولكنى أخرج نفسى، مشاهداً محدراً، ليس حقيقياً" (أوبرسفيلد، ١٩٨٠، ١٢). أثر الواقع الخاص بالمسرح له نتيجة هى الامتاع، ودونه لا يفهم شيء، مما على الخشبة. ولكن حسب ما قيل (اللائحة المزدوجة التى أشرنا إليها أعلاه)، يحدث كذلك فى تمثيل سلسلة من صراع الأضداد يحملنا، كما فى سبب دائم *perpetum mobile*، من الأراضى الداخلية إلى الخارجية للخيال: الخيال المسرحى يمكن أن لا ينفلق عليه، الممثل يمكن أن يزيل القناع عن شخصه كى يكشف عنه مباشرة للمشاهد، فى تذبذب دائم بين التعرف على علامات المسرحة وامتاعها اللازم. الخشبة تتأرجح بين أثر الواقع (تلعب) والأثر المسرحى (يعرف اللعب)، "مثيراً التماثل والتباعد بشكل متادل" (بافيس، ١٩٨٢، ١٢٢). ومن مسافة نفهم هذا الموقف النقدى للمشاهد، هذه القدرة "على مقاومة الخيال المسرحى" الذى يتجلى "بيدو للمشاهد شيئاً بعيداً"، بحيث لا يشعر أنه ملتزم انفعالياً ولا ينسى فى أية لحظة أنه موجود أمام

خيال" (١٤٦). من وجهة نظر الامتناع *denegación* فإن المسافة ذاتية في الفن المسرحي، تتحول إلى معيار مغاير ولهذا متعلق بالتلاعب.

في كتاب حديث ظهر لها تذكر إيسابيل بارائيسو Isabel Paraiso أن الخيال المسرحي (الخيالية *la ficcionalidad*) تسترد تزامنياً آليات متناقضة من الخيال *ilusión* وعدم الخيال، من التماثل (الانفعالية المماثلة) والمسافة ("قوة ثانوية تبدأ بالمشاهد لتؤثر على النص وتسمح بتمييزه كمحاكاة فنية، بالتالي عالم خيالي مفصول تماماً عن الواقع"، ١٩٩٤، ١٧١). بن شيم Ben Chaim يشرح هذه الآلية بالكفاءة نفسها: "هذه الصفات التي تجعل الشيء يبدو مثلنا (أنسنة) يسحب الشيء نحونا، هذه الجوانب التي تميز الشيء عنا وعن عالمنا الحقيقي (معرفة للخيالية *an awareness of fictionality*) تدفع الشيء بعيداً عنا" (١٩٨٤، ٦٧). والتوتر بين هذين القطبين يؤثر على خلق مسافة ويحدد كل أسلوب خاص. مستواه الأدنى (مسافة صفر، حسب باهيس) سيتحقق من خلال تماثل داخلي (اندماج مع الشخص) وحد أدنى من الوعي الذاتي الخيالي (إنه ما يطمح إليه أي عمل واقعي). الحالة المعاكسة (مسافة قصوى، أي ما يعني أنسنة دنيا وأقصى وعي خيالي)، هو مجال المسرحية الهزلية *la farsa*.

تقوم المسارات الجديدة للمسرح المعاصر على تراخي الامتناع من خلال وضع مسافة قصوى: نشاط المشاهد يقتصر على مشاهدة عرض يُقدم له على هو عليه. أوسكار بوديل Oscar Budel، على النصب التذكاري لإدوارد بولوغ

Edward Bullough، يشدد بالفعل على كيف أن "الدراما الحديثة (تعبيرية، مستقبلية أو سيريالية) توقف المشاهد من "حقبة الخيال" "illusinoist period" (١٩٦١، ٢٧٧)، بمهاجمة الجذور نفسها للتقليد المسرحي. وعلى وجه الدقة فإن اللعب بالمسافة يتكون من هذا، في إمكان أن تعود قصية لمشاهد الحدث المسرحي الذي يتأمله، بحيث يراه كعمل فني وليس مباشرة كجزء من حياة على الطريقة الواقعية-الطبيعية (نيوبري Newberry، ١٩٦٩، ٢٨٢-٢٨٣).

في مطلع القرن العشرين كان يراد للمسرح الحديث أن يسجل في داخله أي سلسلة من مؤشرات المسرح-مثلاً يحدث مع التجزئية- حيث يبحث كل من قطع العلاقات سبب-أثر (الـ Stationendramaالتعبيريين) ، الألعاب الزمنية (Priestley) ، المسرح في المسرح (بيراندللو)، مورد سارد على خشبة (بريشت)، الاستدعاء المباشر للجمهور (ويلدر)، كلها تبحث عن وضع محاكاة مضادة contramímesis في المشاهد. كلها آثار مسرحية لا تخفي بعدها اللهوى والاصطناعي، وهي رغم غرابتها بخصوص المنظورات المعتادة للنوع تشير إلى التقنيات والعمليات الفنية المستخدمة. وبهذه الطريقة فإن النص يمكن أن يصل إلى أن يحتوي أدواته التفسيرية الخاصة به، في أمكنة أكثر تميزاً، ويصبح خطاباً اصطناعياً خارج اللغة، لديه رغبة عازمة على تدمير "الجدار الرابع" من الخشبة. مع ظهور هذه اللعبة من الدرجة الثانية "jeu au secon degré" يدرك المشاهد أن الأشخاص لا يتحدثون ولا يمثلون بذاتهم، بل من خلال بفضل deux ex machina، ممثلاً في سارد (شميلنغ Shmelling، ١٩٨٢، ١٦). هذه الطريقة

لوضع وعى جمالى لمستوى تأليفى على المسرح، الأكثر خصوصية للفن الروائى أكثر منه للجنس المسرحى، تُخضع الخيال المسرحى لتقليص سخرى (درجة صفر؟). الحبكة التى لم تعد تفهم على أنها محاكاة mimesis حسب طريقة المأساة الكلاسيكية أو الدراما الطبيعية، تُمرض كأداة خالصة.

ليست هناك ضرورة للإشارة إلى أن خلق المسافة القصوى يجعلنا نستقط بشكل كامل فى المجال الأكثر صرامة لخارج الخيال. metaficción. وخارج المسرح metateatro يلتفت الانتباه دائماً إلى الحالة كأداة، كاشفاً تقاليد فارغة بكل المعنى، وحاملاً مشاهدته على التشكيك فى العلاقة بين الخيال والواقع: كاشفاً بناء الخيالية، مثل هذه الأعمال تكشف أيضاً "خيالية ficcionalidad المالم الواقعى، "واقع" المالم الخيالى (انظر Waugh، ١٩٨٤، ٢). ربما يكون لويجى بيراندللو المؤلف المناسب، فى إطار الكتابة الدرامية الحديثة، لنمذجة هذا الوعى التاملى الذى يمتد حتى الجوانب المسرحية للتصرف اليومي. ومسرح بيراندللو، هذه الخشبة المارية التى توصف فى الإرشادة الأولية لمسرحية "سبعة أشخاص"، تقدم للجمهور خالية من أى سحر، مشككة فى كل ما هو طبيعى للمحاكاة المسرحية، ومشددة على "طابعها الزائف والاصطناعى" (لويرينى وكوبياس Luperini y Cuevas، ١٩٩٢، ٢٦)، ليصبح هيكلها الفنى شفافاً. وكانت ميزات مسرح هذا الكاتب الإيطالى موضع تعليق من قبل أورتيجا فى فقرة خالدة، تذكر بكثرة، من "المودة المعكوسة"، أحد فصول كتاب "la deshumanización del arte" حيث ينبه إلى الصعوبة التى تواجه الجمهور كى

تتمود الرؤية على هذا المنظور المقلوب. يبحث عن الدراما الإنسانية التي يضعفها، يسحبها أو يسخر منها، واضعاً في مكانها -هذا في المقام الأول- الخيال المسرحي نفسه، كخيال". والجمهور لا يعجبه "الفن اللذيذ للفن، الذي يصبح أكثر لذة عندما تتجلى بنيته المفشوشة" (١٩٤٧، ٢٧٧).

والفن ذو الوعي الذاتي *autoconsciente*، وهو مضاد للواقعي بشكل جلي، يعرف نفسه بأنه أداة ويريد أن يعرض نفسه بهذه الصورة أمام جمهوره، بغية لكشف عبر عملية استقراب عن عمليات قديمة. ينظر العمل الفني نحو الداخل ويجد في أنه نفسه هو محتواه. تقرض الجوانب ذات الإحالة الذاتية للنص على متلقيه، كاشفة الأهمية ليس فقط عن طريقة بل أيضاً عن كيفية وصول هذا النص إلى سلطته (هاملين Hamlin، ١٩٨٢، ٢٠٦). والمسرح ذو الاكتفاء الذاتي، ذو التأمل الذاتي والإحالة الذاتية، خارج المسرح *metateatro*، يبحث عن القطيعة مع الوهم الدرامي، بجعل متلقيه مشاركين في أن ما يرونه فن، أي خيال، بحرمانهم من الملجأ السهل لتماثل سهل مع العالم الذي يسكن الخشبة، باجبارهم على اتخاذ موقف أكثر نشاطاً وانتقاداً مع ما يُعرض هناك. يقول فيسوانتان Viswanatan إن "الإقصاء يتطلب التشديد على المشاغل الشخصية أو العاطفية أو الترفيهية، وعلى العمل كأداة: مقتضبة تخص مجالاً نقدياً يتعارض مع ردود فعل وهم التماثل (٢٦٢). تكن أحداث المسرح الجديد على وجه الدقة في خلق المسافة القصوى (*over-distance* حسب بوللough وبيوديل Budel) نلتى كانت تميز لأورتيج أن فن الطليعة، بعيد عن عملياته المختصة بالتماثل

الموضوعى والخيال الواقعى، الموجه فقط إلى الأقلية المنتقاة التى يمكن أن تحقق هذه الطريقة من الاستقبال المبعد .

سواء أكان بواسطة الإلقاء الجذرى للحد بين اللعب والواقع (بيراندللو) أو من خلال إظهار ملحمى (وايس، مثل بريشت من قبل) يتطلب الوصول إلى مشاركة أكثر نشاطاً للمشاهد، مثيراً فيه نشاطاً تأملياً يحمله على التشكيك فى أسس علاقته مع العالم الذى يجب أن يضع علاقة مسافة نقدية خصبة. ومع كسر الحدود الخيالية يثار المشاهد كى يعيد النظر فى موقفه إزاء عالم اجتماعى قيمه غير مستقرة ونسبية.

والمشاهد الجديد فى إشارة إلى مسرح بريشت، حسب التوسير ، وهو يشبه الممثل الذى يبدأ عمله عندما ينتهى العرض، كان بريشت يزعم إلى حد ما إلى دعوة المشاهد إلى عملية تأملية كان من الواجب أن تبدأ فى لحظة تلقى العمل نفسها. الأعمال الملحمية لا تُقدم على أنها تامة وكاملة بل تبقى فى كل لحظة فى حالة ولادة *in statu nascendi* ، من هنا كانت "مشاركة المتلقى البناءة" (ياهيس، ١٩٨٠، ٧٢)، متلقٍ يقوم من خلال عدة تفسيرات بمصاحبة المؤلف فى عملية إنتاج المعنى، بهدف تعديل العالم. فى هذا الجدال المستمر بين العمل والمشاهد، كلما كانت المسافة بين القاعة والخشبة كبيرة فمن السهل إثارة التأمل المراد حول الأحداث الممثلة، ولهذا فإن بريشت يبعد عن الواقعية، عن إعادة البناء الوهمية للواقع، من أجل الكشف عن آليات الخيال كاملةً. وعلى غرار ما يؤكد بارت، فمن

الضرورى بالنسبة لبريشت إقامة مسافة بين الدال والمدلول: فى مجتمع مختل، يجب أن يكون الفن "anti-physis"، أن يقطع بنقده أى احتمال للوهم. على العلامة أن تكون تمسفية جزئياً، ودونها نمود للسقوط فى فن للتعبير، فى فن خيال جوهرى" (بارت، ١٩٧٠، ١٠٦). فى مسرحه يتم التعامل مع منظور "محرر من الوهم" وهو ما تحدث عنه فينك Fink (١٩٦٦، ١٠٣-١٠٤) بالتعليق على الأفكار الأفلاطونية عن الشعر: فهم وقبول اللعبة المسرحية تحت منظور الإبعاد، وبه لا يفقد المشاهد هدوءه ولا يتدهور. ومسرح بريشت، المسرح الحدائوى، يطالب بنظرة "محررة"، بعيداً عن السير وراء الحماسة أو الوقوع تحت تأثير الصورة المزورة للأشياء، ترى المسرح بطريقة أكثر نصاعة، أكثر نقداً وعدم ثقة، أكثر بعداً. من هنا جاءت الوفرة فى مسرحه للأثار التى ميز بها التقليديون، تحت اسم parábsis، الملهاة: وقفات، أحداث فصلية خلط أساليب (محاكاة ساخرة). يجب ألا ننسى الحكمة التى ترى أن العالم ملهاة لأولئك الذين يفكرون، ومأساة لأولئك الذين يشعرون، أو تفسيراً لجملة شارلى شابلن "الملهاة حياة مرثية من بعد، والمأساة حياة مغلقة" (نقلًا عن ليفين، ١٩٨٧، ٩).

ربما بسبب التعقيد الخاص للكلام المسرحى، يمكن التيقن من نقص الدراسات الدرامية المخصصة للعمليات الخارج المسرحية. metateatrales. ولسوء الحظ فإن الرواية استحوذت بالكامل تقريباً على موضوع الأدب التأملى، ذى الوعى الذاتى أو "الترجسى". "narcisística" وفى هذا الإطار يمكن أن نقرأ فى الدراسة الأساسية لروبرت الترم أن القصة ذات الوعى الذاتى "تردهى

نظامياً بظرفها الخاص بالأداة... (١٩٧٥، ١٠-١١). وبالفعل فإن خارج الخيال metaficción تيار أكثر داخل توجه واسع للفن المعاصر الذى يشير إلى اهتمام ثقافى متنامٍ فى الطريقة التى يعكس فيها الكائنات الحية فهمهم للأشياء، فى الوقت الذى يعمدون فيه بناءه. يعتمد الفنان عن الشيء المخلوق، فى الوقت الذى يظهر فيه أولاً: ضيق صلته به وثانياً: سيطرته التامة، حذقه.

وقد عرف المسرح عبر المسرح metateatro عادةً بأنه مثل ذلك المسرح الذى يتكون من نفسه كأحد مواضيعه، مسرح يشير بطريقة تأملية، نقدية، إلى طبيعته الذاتية، وإلى العناصر، أى عناصر مهما يكن وضعها، تشكله وتخدمه فى وضع عملية اتصال مع المشاهد. سنتخذ فى هذا الفصل تعريفاً لخارج المسرح هو فى حد ذاته بعيد عن "الريادى" لأبل Abel (١٩٦٣): نفهم أن هذه الظاهرة تؤثر أساساً على تلك الأعمال الدرامية التى، من خلال تحويل نفسها إلى هدفها الخاص للتأمل، تضع الطابع الصناعى "للنحو" المخصص لهذا النوع على المحك.

سبق أن أشرنا أعلاه إلى نموذج خارج المسرح لبييراندلو. فالجانب الأكثر ثورية فى كتابته للمسرح يكمن فى الإعلان المفتوح للعناصر التكوينية للمسرح التى عادةً ما تبقى مخفية خلف التقاليد الدرامية فى بييراندلو نلاحظ هذا الإظهار الخارجى exteriorización النقدى للعلاقات بين المظهر والواقع، الذى يمكن إدراكه فى تطور جدل معقد وسطحى يمزق الوظائف الدرامية التى تجمع الشخص بالممثل، مروراً ببناء الشخص، بدلاً من التكليف فى كل تركيبى، وكسر

القطبية خشبة-قاعة يعنى اكتشاف "ماكينة" تمثيلية (جنو Génot، ١٩٩٢، ١٠١)، مموهة عادة. من هنا كانت أهمية شخصيتى المؤلف أو المخرج فى أعماله كوسيلة هدم للمسرح الطبيعى ومفهومه المنتج للعرض. وكان غارثيا لوركا قد تعلم الدرس جيداً، إذ وضع فى بداية مسرحية "الإسكافية المجيبة" مقدمة يقوم فيها المؤلف أو المخرج، حسب الروايات، بتقديم الحدث إلى المشاهدين فى لعبة ميتامسرحية بارعة تشمل النزاع المبدئى مع الشخص البطل، المشتاق إلى الخروج على المسرح: "فى البداية، أنت تصل من الشارع. (تُسمع أصوات تتعارك. إلى الجمهور.) مساء الخير. (ينزع القبة العالية وهى مضادة من الداخل بضوء أخضر، المؤلف يحنيها ويخرج منها ماء. ينظر المؤلف قليلاً إلى الجمهور وهو محرج وينسحب بظهره مليئاً بالسخيرة.) اعذرولى حضراتكم. (يخرج.)" (٥٤، أنظر ١٧٢-١٧٣).

أحسن مواصل لخط بيرانللو هذا هو تورينتى بايستير فى "الحالة المفزعة لآى سيد" (١٩٤٢)، أول عمل درامى له، حيث يقيم النزاع الميتادرامى نفسه بين الخيال والواقع خاصةً من خلال ظهور مؤلف كشخص أكثر، يتوجه إلى الجمهور ليمتذر للتجاسر على كتابة هذه المسرحية (١٥٢-١٥٤)، قبل أن يُحل فى وظيفته من قبل "آى سيد" (انظر، إيفليسياس، ١٩٨٦، ٦٥).

ريتشارد هورنبى Richard Hornby يميز بعض تنوعات الميتادراما الممكّة، وهى: (أ) مسرح فى المسرح (هاملت أو ستة أشخاص بحثاً عن مؤلف)، (ب) احتفالات داخل العمل (أديب، ملكاً أو الدرس)، (ج) أشخاص يمثلون داخل

أشخاص (تاجر البندقية أو الشرفة) د) إحالات إلى الأدب أو الحياة الواقعية (روسينكرانتز وغيلدسترن ميتان)، الإحالة الذاتية (حلم ليلة صيف أو إهانة للجمهور) (٣٢). وتصنيف هورنبى يقدم مجموعة أشكال ميتامسرحية واسعة جداً. إذا كان من الضروري وضع تصنيف فمن الواضح أن "المسرح فى المسرح" سيحتل موقعا متميزاً.

فلنر مثالا نموذجاً متحذلقاً للمسرحية الداخلية: الممثلة الممكفة بالأداء مثل ماريا إستواردو أمام دون رودريجو ، فى الفصل الأخير من حذاء من الستان ("Suus le vent d'ee iles Baléares" "Le Soulier de satin" ، فيحل محلها ممثلة أخرى تسببها doble ، أمام شكواها: "لسنا الجانب الآخر من الستار! بالاهتمام أو دونه تحولنا إلى الجانب الآخر من الستار وسار الحدث، دوننا! يا إلهى أى واحد يأخذ دورى! إنتى أشعر بأننى ملفية تماماً" (١٣٣٧).

مندهشون ومجنونون فى الصباح من المستويات الدرامية، يتحرك الممثلون والمشاهدون مترددين فى الحد الضعيف بين الخيال والواقع، القاعة والمشهد، المسرح والحياة: حسب كلمات بورخيس التى تشير إلى "دون كيخوتى"، فهذه النظريات دوعر بأنه إذا كان أشخاص خيال يمكن أن يكونوا قراء ومشاهدين، فإننا، قراءه ومشاهدوه، يمكننا أن نكون خياليين" (١٩٦٠، ٦٨-٦٩).

بعض التصنيفات التى أدرجها هورنبى أعلاه يمكن أن تظل موضع نقاش. هذه هى حالة الإحالات الأدبية أو ذكر أحداث أو أشخاص من الحياة الواقعية.

وبالفعل فإن قليلاً من الأعمال لا يستخدم بعض هذه الموارد، إلا أنه يجب أن نعرف أنه في بعض هذه الظروف، يظل أداؤها منظوراً. في "Oficio de tinieblas" يقول ميجيل في الفصل الثاني، وهو لا يزال غارقاً في ظرفه كقاتل: "إنكم تذكروني ... ومن اللطيف أن أتذكره الآن... تذكروني ... إنني أردت أن أكون ممثلاً... عليكم أن تتذكروا عندما فعلت بـ TEU لوبي دي بيبا... كان لدى جملتان فقط وكنت أقولهما بشكل سيئ للغاية... يبدو رمزاً... لحياتي (يضحك دين رغبة) أول شيء عملته في المسرح كان في المدرسة... "فرقة نحو الموت"... كنت أقوم بدور لويس، الصبي البرئ...، الذي كان لا يشارك في موت العريف" (٩٨٦-٩٨٧).

وظيفة هذه الخطوط المقتضبة متعددة: إثارة عطف القارئ حول هذه الشخصية، وتقديم دليل على براءتها... إلا أنه مما لا يمكن نفيه أنه من الممكن أن ينتج في المشاهد تأثير مفاجأة قوياً ونوعاً من التأمل، مهما يكن صغر هذا التأمل، كنوع من الاعتراف الزماني للحدث المسرحي على ما هو عليه.

في "الرفيق الفامض" يدخل المؤلف في المنظر الخامس والعشرين عندما يكون بطله روبرت على وشك الموت. ويقوم الحوار التالي بين الاثنين:

مؤلف: اسمي ألفونسو ساستري، أيها الرفيق الشخص.

روبرتو: المؤلف!

المؤلف: (موافقاً) مؤلفك على وجه الدقة (١٤٢).

شيئاً فشيئاً يتحمل المؤلف مسؤولية الموت غير المجيد (توقف في القلب) للمريض وهو غير موافق على الإطلاق. أمام التمرد المتنامي لشخصه، يهدد المؤلف تكراراً بإلغاء ما يقول. وبينما يلفظ نفسه الأخير، يفصح المؤلف بصوت عالٍ عن الإرشادات التي تصاحب وتلى هذا الفصل، مفسحاً المجال أمام الأسلوب المباشر: "بنيتو الفوضوى، الذى كان قد ظل صمتاً يقترب من الجثة... (الرجل يفعله)... ويقول له بصوت خفيض... نقطتان...." (١٤٦). فى هذه المناسبة يضع ساسترى نفسه فى الخيال لتكريم "رفيقه المظلم"، تاركاً سيطرته جليةً على العمل، مسؤوليته الجمالية والسياسية، التزامه، دون ألا يعنى هذا مرة أخرى قطيعة مع التقاليد المسرحية التى تعود عليها المشاهد. لقد استخدم ساسترى هذه التقنية فى العديد من الأعمال. فى الثانى "زمن درامى" من "الرجال وظلالهم"، العمل المفهوم تحت وقع خطة زن Zen فى إقليم الباسك، يشير هانز ماغنوس إلى "المسيرة الذاتية لساسترى"، القائم على أربعة اتهامات: "دعاية غير قانونية، اجتماع سرى، إرهاب وعصيان" (٦٠). فى "أخبار رومانية"، فى المنظر الأخير، هناك طالب يعلق للجمهور: "يقال لنا إن أفراداً من الفرقة قبضوا على ألفونصو ساسترى فى الردهة" (٤١٨). فى المنظر السابع من "متأخر أكثر من اللازم لفيلوكيتيس" تتداول أسماء لمنصب وزير الثقافة: "من بينها اسم السيد خوليان مارياس، السيد رفائيل فيرلوسيو والسيد ألفونصو ساسترى، مؤلف هذه المسرحية، كما تعلمون حضراتكم جميعاً" (١١١). انظر أيضاً فى بداية الفصل السابق إلى تحليل "أنا كليبر" وبعد ذلك تحليل "خيونفا خونكال".

من الجلى أن مسرحية واحدة يمكنها أن تجمع أكثر واحدة من هذه الطبقات. فمسرحية "دون خوان" (Don Juan, oder Die Liebe zur GeometrieK 1953) لماكس فريش هي بمثابة معجزة في الاستخدامات الخارج المسرحية: يقام حفل زواج، بشكل فاشل، في الفصل الثاني، مومس تقوم بدور عروس في الفصل الثالث، عرض مسرحي يأخذ في الاعتبار أسطورة دون خوان في الرابع... بشكل خاص في الإحالة الذاتية المستمرة، نجد أن الأشخاص الذين يبدون يعرفون سوابقهم المسرحية، وبالتالي البلورة المسرحية، في الفصل الخامس، لأسطورة من خلال مسرحية تيرسو دي مولينا، الحدث الذي أسفر عن سجن وتدمير بطله.

الأشكال خارج المسرحية تريد بحث العلاقة بين الخيال والواقع، وهي جوهرية في كل فعل مسرحي، من خلال قطع للثقائيد الدرامية المعتادة. وهي خارج الخطاب الذي من شأنه أن يشرح "شكل" و"طبيعة" الوسط الدرامي، مظاهره الأكثر تميزاً، العلاقة بين المرسلين والمتلقيين لهذا الفعل الاتصالي الخاص. وليام نيجل دود William Negel Dood (١٩٧٩) يفرق بين خارج اللغة الخارجية والداخلية. الأول له مكان في المحور الداخلي للعمل (اتصال بين الشخصيات الدرامية *dramatis personae*) ويعنى محاكاة تفاعل اجتماعي، تحصر: "يمكن للتفاعل الاجتماعي أن يوصف من قبل أغراضنا على أنه تغيير

الأشياء أو العلامات التي تغير) أو تثبت) الملافة بين اثنين أو أكثر من المشاركين الاجتماعيين (١٤٢). وحسب دود فإن خارج اللغة الخارجية، الأكثر أهمية لأغراض هذا الفصل، موجودة في المحور الخارجى (اتصال بين ممثلين وجمهور) وهو عبارة عن "موضعة التقاليد البلاغية للاتصال المسرحى" (١٣٧). وتقنيات تحول بريشت دليل طيب على خارج اللغة الخارجية: إنه عبارة عن إخبار المشاهدين بأن التقاليد الدرامية هي نتيجة طرح واقعى خاطئ. ولا يجب على المسرح أن يخفى ما هو مسرح. يرفض بريشت أى وهم ويحل محله بالإبعاد: "مسافة المؤلف وجهاً لوجه مع الحدث... والشخص الذى يمثله، مسافة الجمهور وجهاً لوجه مع الفرجة" (دور، ١٩٥٥، ٢٩).

في المنظر الثالث من "متأخر أكثر من اللازم لفيلوكيتيس"، لاسمترى، عندما يكون الأشخاص الفريق المسؤول عن "إعادة تأهيل" بيبي لازيا، متحولين إلى ساردين، يتوجهون "بلا رأى" إلى الجمهور كي يطلعوا على الحكاية، النتيجة الإيجابية هي التخلي عن أى خيال مسرحى والإقامة المباشرة لمعادلة بين الحدث الممثل والفرجة المسرحية. الأشخاص-الساردون، د. كاليفارى، الممرضة باكاً، خوانيتا كوريليس ولينو غارثيا يضطلمون بدورهم كأشخاص مسرحيين إلى درجة الوصول إلى مناقشة بعض مداخلاتهم. يختفى وراء هذه الكلمات عصيان "ذكى" على أسلوب بيراندالو يريد أن يتفوق على النسيج الأرسطى بصيغة سردية أكبر.

و"خبيص أو عن القمل والممثلين" (١٩٨٠)، لخوسيه سانثيسم سينيسترا، يعد توضيح جلي للتفريق الذى وضعه دود. ريويس "ممثل شهير" وسولاتو، "غشاش ذو

قريحة مشهورة (١٢٥) كاتبان مسرحيان نقلًا من عام ١٦٠٠ إلى القرن العشرين. وهما مستعدان دائماً لبدء تمثيلهما، لكنها في الواقع لم يحققا ذلك. ريوس وسولانو سيتكلمان فقط ويتكلمان عن كونهما ممثلين، عن صعوبات كل مهنة. وبدلاً من أن يمثلًا، فإنهما يحكيان الأحداث التي وقعت أثناء عرض سابق. يمكن الحديث في "خبيص Nāque" عن أهمية العناصر الميتافيزيقية الداخلية. إلا أن هذه المسرحية تقدم أيضاً استخداماً داخلياً لخارج اللغة في المحور 'خارجي'. ريوس وسولانو، شخصان خارج الخيال، يتوجهان في مرات عديدة إلى جمهور مخيل *ficcionalizado*، تصل حالته إلى التحول إلى موضوع أساسي آخر في العمل. في لحظة محددة يقترح ريوس على سولانو قلباً للأدوار بينهم والمُشاهدين. بعد ثلاث دقائق من الانتظار، وهو أمر محبط لأعضاء "خبيص" ومقلق للجمهور، يستمر العمل.

يؤدي ساردو-معلقو "زواج السيد ميسيميبي"، وهي مسرحية ميتامسرحية تماماً، دورهم كمناصر ميتافيزيقية للمحور الخارجي. في العديد من المناسبات تشير كلماتهم إلى جوانب العرض مثل ترتيب المشاهد، عنوان المسرحية، إمكان عدم تصديقها، عيوب السينوغرافيا بسبب غياب المساعدات، التغييرات في الإضاءة أو استخدام شاشة، تصل جراتها إلى حد إبراز عدم صلاحية المخرج. وبهذه الطريقة فإن دورينمات يؤسس وساطة ممتازة بين الخشبة والقاعة تستطيع أن تكسب الحلم الدرامي، مذكراً إيانا دائماً نحن المُشاهدون الذين نشهد خيالاً، وبالتالي، بالحفاظ بنجاح على مسافة كبيرة بين الخشبة والقاعة.

مانفريد شميليـنج Manfred Schmeling يـبحث فى دراسـته عن "إظهـار أن التأمـل المـيتادرامـى يجـعل من النص نوعاً من الحكاية الأدبية المسرحية" (١٩٨٢، ٣). يتوجه تحليله لكل الأعمال ذات العنصر المشترك "اللعب الدرامى للشكل المتأمل" (١٩٨٢، ٥)، الذى يهدف إلى قيادة المشاهد نحو منظور مزدوج. "بأنفـعل فـإن المـشاهد الحقيقى هو مشاهد البداية، وهو الذى يحضر عرضاً يحضره الممثل المشاهد للعبته نفسها أو الخاصة بممثلين آخرين" (١٩٨٢، ٦). وتعريفه لظاهرة المسرح فى المسرح تـبـير فى هذه العلاقة المزدوجة ممثل-مشاهد. يمكن القول إن المثالى المناسب للمسرح فى المسرح يشترط تفاعل عنصر الدراما، بفضائه المشهدى الذاتى وتسلسله الزمنى الخاص، "بحيث إنه يضع توافقاً فضائياً وزمناً للمجال المشهدى والدرامى" (٨). وعليه فإن المسرح فى المسرح يُعرّف بحضور فضائين وزمنين، مختلفين ولكنهما آنيان على المسرح. ووظيفة هذه العملية، بالنسبة لشميليـنج، عملية فيها محاكاة ساخرة، بحيث إن دراسة استخدام الأشكال الميتامسرحية يشكل، على نحو ما أشرنا إليه، نوعاً خاصاً من الحكاية الأدبية داخل العمل نفسه.

يـميز شميليـنج، فى إطار هذه الأشكال المسرحية التأملية، بين الأشكال الكاملة، المرتبطة كثيراً بالمسرح فى المسرح، والأشكال المحيطية التى لا صلة كبيرة لها بالسابقة. وكـمـاذج للأشكال المحيطية نجد: (أ) المقدمة والخاتمة، ذوى الأهداف التأملية، (ب) الخطاب إلى المشاهدين، وهو عادة ذو طبيعة تعليمية، (ج) تدمير

الشخص" (L'éclatement du role) ، بهدف القطع مع الخيال، (د) ما يقوله الممثل على حدة *aparte*، هذا النوع من الغمزة للمشاهد الذى يحوله إلى مشارك لشخص، (هـ) ظهور قائد لعب *meneur de jeu* (١٢) ، سارد-معلق يقوم إلى حد ما بتوجيه العرض ("مدينتنا" أو بعض أعمال بريشت وبيرداندللو).

فى هذا النوع الأخير من الدراما يظهر سارد-معلق يؤطر حدث العمل (*Marat/Sade o A view form the Bridge*) يعد مورداً يسهل وجود كلام ميتالفة مدرج (هامون، ١٩٧٧، ٢٦٥): وهكذا يحتوى النص أدواته التأويلية الذاتية، تقع فى الأمكنة الأكثر تميزاً، ويصبح خطاباً خارج اللغة ذاتى الإحالة، بإرادة حاسمة لتدمير "الجدار الرابع" فى الخشبة. فى *Marat/Sade* لمؤلفها ويس Weiss نجد عدة أشخاص يضطلمون بوظيفة التعليق على الأحداث الحزينة للأيام الأخيرة فى حيان جان-بول مارا، ممثلة من قبل الفرقة المسرحية الخاصة بنزل شارينتون تحت قيادة ماركيز ساد، كولميه، "المفنون الأربعة" أو "الكورس". من بينهم نجد "المنادى" يؤكد الاتصال المباشر بين القاعة والمسرح ويحرض المشاهد على التأمل حول المحتوى السياسى للعمل، حسب أحسن التقاليد البريشتية، مثلما فى نهاية الفصل الأول: هكذا فى هذه المسرحية التى تحدث بسرعة / ونهايته تكاد تُرى / سنرتاح قليلاً / كما لو كان كل شيء وسيلة فقط / يمكن تغييره أو وقفه / حسب رأى المميز / فلنفرح المناسبة / دون أن ننسى الوضع" (١٢٧).

هذا الاستخدام لسارد-سارد بالنسبة لشميلنغ من أجل وضع مقابلة جذرية بين الخطاب الدرامى والميتادرامى، تقوم على أبعاد سردية. والحدث يخضع لـ "لعبة من الدرجة الثانية" (٥)، لمنظور سلطة جمالية ونقدية لا يجب بالضرورة أن تكون سلطة المؤلف: "الحبكة ليست مفهومة كمحاكاة mimesis على طريقة المأساة الكلاسيكية أو الدراما الطبيعية، بل كترتيب اصطناعى. المشاهد يعى أن الأبطال لا يتصرفون ولا يتكلمون من أنفسهم". (شميلنغ، ١٩٨٢، ١٦).

الا يمكن أن تكون هذه الكلمات لبريشت؟ بريشت كان يريد أن يدعو المشاهد إلى مشاركة أنشط، إلى عملية تأملية تبدأ فى نفس لحظة تلقى العمل. ويكسر الحدود الخيالية، يراد تحريض المشاهد على أن يعيد النظر فى موقفه إزاء عالم قيمه غير مستقرة بقدر ما هى نسبية. السارد-المعلق ليس أكثر من نوع من الدليل نحو التأمل التعليمى، نحو اتخاذ موقف. بريشت يمثل إذاً واحداً من الجهود الخارج مسرحية الأكثر فاعلية بين الكتاب المحدثين.

ليس من الضروري الإلحاح على التأثير الميتامسرحى المهم جداً لاستخدام سارد فى المسرح، وهو فى الواقع كان حاضراً فى غالبية التأملات المذكورة فى الفصول السابقة. وبلا شك فإن هذه الميزة تبرر، إن لم تكن مناسبة، فى الأعمال المحللة سلسلة من الإحالات ذات الوعى الذاتى، من كافة الألوان.

وهذا ما يحدث فى "مأساة سامستري" خينوفا خونكال، غجرية جبل جايبزكيبيل الحمراء. فلتر حبكة هذه المسرحية مبسطة إذاً. فى ليلة عاصفة،

يدخل غريب شاذ حانة هوندارابيا Hondarrabia، على انتظار أن يتوقف المطر، وهناك يمرب عن استعداداته لصعود جبل جايزكبيل بحثاً على الفجرية الأسطورية، المرأة الذئب، قاتلة كل إنسان يجرؤ على الاقتراب من مناطق سيطرتها. في المنظر الثاني القصير، المقام في منطقة طبيعية ومضاء بالرعد، توجد مقابر. تقوم خينوفا خونكا بتمزيق جسد رجل عار. المنظر الثالث يقدم لقاء الفجرية والغريب: حينئذ نعلم أن بدرو بيريث، وهو اسم الغريب، كان يعمل موظف جمارك في مدينة إيرون، وهناك اغتصب طفلة غجرية والآن يعيش معذباً بسبب هذه الجريمة. المنظر الرابع: يجهز الحرس المدني "العملية غجرية"، المخصصة للقبض على خينوفا وإعدامها. في المشهد التالي ينهض البطلان من حلمهما متصالحين بعد الصبح، يسمع صوت كلاب الحرس المدني. لا يحاول أى واحد منهما أن يهرب. تموت الفجرية بعد أن تعذب تعذيباً شديداً. بعد المنظر السادس، في الجنائز، نصل إلى الأخير الذي سيحتاج إلى تعليق أوسع.

في خينوفا خونكال نجد بالفعل أن حضور سارد يفيد بنهويماً كإطار للحكاية الممثلة. في المنظر السابع والأخير، نلاحظ أن الحدث يأخذ تحولاً غير متوقع: ما كان قد قدم لنا في المشاهد الستة الأولى، دون أى وساطة، يظهر الآن على أنه الحكاية الممكنة لسارد في مستشفى مجانيين شيقوبية "تويسترا سينيورا دي كيتايبيسارييس" يتحاور الطبيبان أرونوث وبينيدو، في قاعة يوجد فيها المريض، بدرو بيريث، في حالة غيبوبة. كلاهما يعلقان على الحادث الغريب الذي أمامهما: سرد المريض رحلة خيالية "مع القناعة بأنه قام بها" (٢١٢)، تحت تأثير

اضطراب قوى: فيها يحكى عن قتل وحش جايزكابيل، الفجرية الحمراء، الحكاية نفسها التي نشرتها فى اليوم التالى صحيفة "إلبائيس" والتي شاهدناها، نحن المشاهدون، توأ ممثلة فى المشاهد الستة الأولى. يطرح أورونوث شكاً يتقاسمه معه المشاهد: هذيان بدرو بيريث، (حكايته الهذيانية ٩) أو الواقع الموضوعي^٩ (٢١٤). وابتداءً من هذه اللحظة تمحى تماماً الحدود بين "الخيال fantasía والواقع realidad". يبدو أن بينيدو أكثر تصديقاً من زميله، مقتنع بأنه "هناك أشياء أكثر بين السماء والأرض، يمكن على أساسها شرح فلسفتنا" (٢١٤). ينتهى العرض بقناعة بينيدو بأنه وجد مادة لمسرحية درامية: "ساكتب مسرحية للمسرح، وهذا جنون... فى هذا العمل يصل غريب إلى هوينتيرابيا فى ليلة عاصفة. يدخل حانة، و..." (٢١٥). هذه النهاية تخلق نوعاً من الـ *mise en abyme*، على غرار ما يحدث فى حالة أنا كليبر، يشير نحو فكرة استمرار سرمدى، عودة لا نهائية *regressus in infinitum* (هوتشيون، ١٩٨٠، ٥٢-٥٦) لهذا لن تنتهى حكاية خينوفا إطلاقاً، وبالفعل فإن السطور الأخيرة التى يسممها الجمهور هى سطور بداية المسرحية.

ومن خلال استخدام سارد يتوصل سامستري فى "خينوفا خونكال" إلى تركيز اهتمام المشاهد حول البناء المضاد للخيال-المضاد للواقع فى العمل، مدخلاً فى نهايتها علاقة سردية ممكنة فى الحكاية. وإلى جانب السارد لن يكون غريباً ولا صعباً اكتشاف التراكم فى تقنيات ميتامسرحية أخرى، ذكرها بنينفتون (Pennington (١٩٩٠) :

١ (التماس: "intertextualidad" أحلم منذ زمن بأننى أعيش فى مستشفى مجانيين" (٧٩). وإشارات مثل هذه الأخيرة تبدو تقودنا إلى مسرحية كالديرون ديلا باركا "الحياة حلم". فلتنضم إلى قائمة "دون كيخوتى" بيليث غيبارا أو شكسبير (بنيفتون، ١٩٩٠، ٧٨-٧٩).

ب (تعليقات ذاتية الإحالة للأشخاص. الحالة الأكثر لفتاً للانتباه تحدث فى المنظر الثالث عندما يصل الغريب إلى المقابر حيث توجد ضحايا الفجرية مدفونة: بينهم فيليبي غونزاليث، بيو باروخا، إمانويل كنت أو ألفونسو ساسترى نفسه (ألفونسو ساسترى وتشالبادور، لوركا، مرسية، ١٩٣٦، وظيفتها رية منزل...، ٢٠٢). إشارات لا تخلو من تهكم تدعو المشاهد إلى تذكر أنه يشهد عملاً درامياً، خيالاً، لعبة مرايا.

ج (استخدام ما هو غريب والاحتفال داخل الاحتفال، بحيث إن يبقى واضحاً للمشاهد البراعة المتقنة للشكل الدرامى. التكوين الغريب للرعب والمهابة يصل إلى ذروته فى احتفال أكل لحوم البشر الموصوف فى المشهد الثانى.

د (تغيير "دور: الأشخاص: انظر إلى تحول metamorfosis خينوفا، المتحولة من مخلوق عادى إلى نوع من مصاص الدماء (٢٠٣)، أولاً، أو إلى محلل نفسى، لاحقاً (٢٠٤).

هـ (تفاعل مع الجمهور. بين السباب والتجديف السابقة لموتها تتوجه خينوفا بهذه الطريقة إلى الجمهور: "ماذا تتظنون يا أولاد الماهرة؟ هل لدى

عفارت في وجهي؟" (٢١٢). يذكر المشاهد أن الواقع الممثل بناء لغوي، مانعين أي تماثل مع الشخص.

كان هدف هذا الفصل محاولة الاقتراب من السارد كعلامة ميتامسرحية، أي محاولة إظهار أن حضوره على المسرح يثير ظهور ما داخل المسرحية metateatralidad، حسب المقاييس التي عُرِّف بها هذا اللفظ. واستعمال سارد يتطلب "خلق مجال فضائي متوسط، زمان مختلف عن الزمان الدرامي وموقف اتصالي ذي خطاب يدرج المشاهد، سواء أكان بصفة متلقٍ وسياق واضحين أو بطريقة غير مباشرة" (كوييتو، ١٩٨٦، ٢٥٤). هذا الحضور المتزامن على المسرح لفضائين وزمنين يضع جدلاً قوياً بين الأبعاد الزمنية للحاضر وبين "الهنا" (سارد-مشاهد)، من ناحية، والخاصة بالماضي و"الهناك" (باقي الأشخاص)، من ناحية أخرى. وهكذا فإن السارد علامة موجهة جلياً إلى تدمير الرمز الدرامي التقليدي، الطبيعي، وظهوره يقدم للمشاهد منظوراً جديداً، "غير عادي"، عن حدث التمثيل، وفي الوقت نفسه ما يجبر إلى تصرف أكثر التزاماً بالعالم المعقد الذي يحيط به.

مع ظهور سارد، يتضح تعسف التقاليد الدرامية، الدور المنظم للكاتب في عملية بناء العمل نفسه، مشدداً على شدة تعقيد هذا "العمل السردى". والهدف الأخير هو، كما رأينا، القطيعة مع مختلف أوهام القارئ-المشاهد (هانوي

Vanoye ، ١٩٨٩ ، ١٩٩) : الحلم الواقعي والإحالي، القلق على "ما يحدث" في الحكاية، أولاً : وهو الاستمرار، نقص الوعي بالتسلسل، بالمنطق بين الأسباب والآثار، ثم، أخيراً : حلم الشفافية، غياب الحيادية-الموضوعية في ترتيب المادة الموضوعية أمام أعيننا .

خاتمة

التوسط فى الاتصال المسرحى

فلنتصور الآن أن سارداً في بداية عمل يدعو الجمهور إلى الفوص في الحكاية التي سيحكىها له، إلى الانتباه إلى أقل التفاصيل، مستمتعاً بعناصر المفاجأة الحقيقية والبناءة للأشخاص، مشاركاً في احساساتهم، في خبراتهم الداخلية. ظاهرياً فإن اختيار هذا الطريق الوجداني -على سبيل المثال، ما يسمى بآثار الفوص وهي خاصة بمسرح بويرو بايبيخو أو التعرف agnórsis لدى سامستري- يظل نائياً عن الإبعاد لدى بريشت، ليقف إلى جانب المشاركة العاطفية empatía ومع ذلك فإن هذا التعارض خادع: فهذا التعسف السردى، ألا يثير دهشةً وذهولاً لدى المشاهد، ألا يكون مزعجاً لجمهور يفهمه كملح اصطناعي ويعيد عن التقاليد الخاصة بالمسرح الطبيعي-الخيالى، القائم على مفهوم حقيقى للمسرح؟ وعلى العكس فإن المسرحة تثبت أنها تتضمن إدخال السارد في دراما، كوسيط لوضع اتصال أكثر مباشرة بين العرض والمشاهد، يصب دائماً في إبعاد، كإدخال غريب للمؤلف في عالم لا يمت إليه ظاهرياً.

وعليه فإن هذه الملاحظة أو الإثبات الأساسى حملنا على اعتبار هذا النوع من المسرح، من المسرح المفتوح، حسب إنجاردن (١٩٧٣، ٢٨٢-٢٨٤)، من اللحظة التي لا يبقى فيها مغلقاً داخل ذاته، بل يمتد نحو المشاهد كى يدخل فيه عدة طرق، مسرح ذو جهد اتصالى عظيم، مولود بموهبة التصريف، التجانس بين ما هو جميل ومفيد، التسلية مع النقد الاجتماعى والتعليمية، وهو بوجه خاص بارز لميزاته خارج الدرامية، لتفكيك مفهوم اتصال "عادى"، لانتهاك قواعده الأكثر أساسية، لإظهار الآليات الخفية للدراما، في ظاهرة سنطلق عليها "محاكاة شكلية mimesis formal". في هذا القرن، لم تعد مهمة سهلة التعرف على

النوع، على الأسلوب أو النموذج الذى حدد عملاً فنياً؛ وبكلمات أخرى وضع دراما فى المكان الذى يناسبها داخل الخريطة المرسومة جيداً بواسطة السبل القانونية وهو ما لم يعد مهمة سهلة؛ فالיום عندما تقترب من مسرح هذا القرن (ولا أفكر فقط فى بريشت وتابعى مسرحه الملحمى، بل أيضاً فى أرتو أو فى أيونسكو وبيكت)، فإن معارفنا الممككة بديهياً تتواجه مع الوعى الجلى والحاد لفعل اصططناعى بشكل مقصود، لأننا نكتشف، نعرى بقراءته الخيالية أو بتحديثه المشهدى المبادئ التى أدت إلى شكل تعسفى لدراما، قواعدها وتقاليدها. من بين أخرى فإننا نشير أساساً إلى حضور مستوى بسيط، بحيث إن صوتاً يقيب بصفة مستمرة يتجلى بطريقة واضحة أمام المشاهد، مع الأهمية السردية التى يعينها هذا الحدث؛ فلنفكر على سبيل المثال فى لعب المؤلفين الخياليين أو مصداقية هؤلاء الناطقين بلسان الحال.

ورغم أن الخطاب المسرحى كان متميزاً بأنه موضوعى، فإننا رأينا كيف، بالنسبة للأعمال التى حللناها، تشكل داخل عملية الاتصال الدرامى، بين المنصرين المبالغين فى الخيال اللذين يتدخلان فيه، المؤلف والمشاهد، مستوى بسيط يعبر الشخص من خلال صوته الذاتى، دون أن يختفى أحد خلف ظهره، فقط السارد يستطيع أن يسمح لنفسه بفعل القول بدلاً من الآخرين، منتصباً حينئذ كمتكلم أولى و أخير إلى حد ما هذا الصوت الرسمى يجب أن يفهم، فى البداية، على أنه عنصر بسيط بين الرسالة الكامنة فى العمل ومتلقيها، ليقبى للسارد وظيفة نقلها بإخلاص من مصدرها التأليفى حتى مصيرها، القارئ-المشاهد الذى يجب أن يفسرها.

إذا كان في القصة يمكن فهم حضور سارد كجسر اتصالي ضروري بين الملتقى وما هو مسرود، فإن هذين العالمين لا يمكن لهما أن يلتقيا إطلاقاً، فالسارد عنصر غير اعتيادي (اصطناعي) في دراما، من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائط بين ما هو خيالي وما هو واقعي، مانعاً الطرفين من الاتصال، مذكراً الاستحالة المطلقة بأن يتساوى الفن والحياة، الوهم والواقع: وبهذا سيتولد التأمل المستمر و"التزيه" (المبعد) للمشاهد حول الأحداث الممتلة (ياكوبى Yacobi، ١٩٨٧). وبالفعل فإن هؤلاء الأشخاص-الساردين personnages-conteurs الذين يجتهدون في وضع إبعاد، علاقة استغراب بينهم أنفسهم وبين مختلف الأشخاص" (فانوى، موشون وسارازاك، ١٩٨١، ٥١) يبرزون في حكاياتهم الفارق القائم بين "الممثل" و"الممثل" في دورهم كوسيط بين الجمهور والواقع المعاد خلقه على المسرح. بالكشف عن العمليات، البناء، وإعطاء أهمية لا "كيف" على "ما"، فإن الأعمال المحللة هنا تقام، كما رأينا، على آلات مسرحية حقيقية، والمسرح بسارد يقف هكذا في مجال المحاكاة الشكلية (غلونيسكى، ١٩٩٢، ٢٣٤-٢٣٥): المؤلف يلعب بأشكال تعبيري مختلفة، في نقل مثير للقواعد البنيوية للسرد إلى الدراما، بحيث إن في داخل "تقليد" هو نفس شكل الشيء المنتج أو المقلد.

رغم أن هذا التفسير الجذري في بناء الأعمال وفي تعريف تعاليدها لا يؤثر مباشرة على الجوهر الأخير للدراما، أي، على مفهوم التمثيل، وهو السبب الذي لا يؤدي إطلاقاً إلى "اكتشاف" النوع، فإنه بالفعل يسهم بشكل حاسم، مع ذلك،

على تطوره وإثرائه، إلى درجة أن هذا النوع من العلميات السردية فقد مع الاستعمال جزءاً من قدرته الأولى، المرتبطة كما رأينا بشفرة أيديولوجية واضحة، كي تتضمن إلى الموارد المشتركة للنوع. هذه العملية تشبه ما استعرضه هانز بروبيرت جاوس (١٩٨٦، ١٧٥-١٧٦) الذي يطرح إمكان اختفاء السلبية، المتولدة في عمل، من علميات تلقى لاحقة وتتحوّل في ما بعد إلى شيء "واضح وطبيعي"، "اعتيادي" داخل أفق جديد من المنظورات.

ويرو بايخو نفسه (١٩٦٣) أدرك هذا "الخطر"، خطر أن يتعود المشاهد "بكسل" على الاغتراب البريشتي، باحثاً فيه فقط عن اللذة التي كان يجدها من قبل في التماهي^(١).

وفي إطار الحالات المشار إليها يفضل ساستري على سبيل المثال أن يقدم على المسرح ساردين ذاتيي الوعي في دورهم وبطبيعتهم الدرامية، وبهذا يعتمد عن باقي الأشخاص، أي عن الخيال، ويقترّب إلى أقصى حد إلى صورة المؤلف والجمهور. ومن ناحية أخرى إذا "تجاهل" السارد خياليته الخاصة، مثلما يحدث في هذا التلخيص للإقصاء والتحول الذي يمارسه بويرو بايخو، قدرته على الذويان بين الأشخاص الآخرين سيكون أكبر، كمنصر أكثر، وهو الأكثر أهمية دون شك.

(١) فنلح أكثر على حدث المقابلة مسرح الهوية/مسرح الإبعاد (أو الاغتراب) يتماهى في الطبيعة المينة، وهذا يعني محاكاة في الدراما كتوع.

ومجموع الأعمال المحللة هنا يتفرد على وجه الخصوص لفرض علاقة نص-مشاهد جديدة: الوظيفة السيمائية للسارد تتركز على تقليص الإبعاد بين لحظة إرسال الخطاب وفهمه الفعلي من قبل الجمهور إلى أقصى حد. وبمد فهم أن المسرح يتطلب الوساطة النشطة للمشاهد (بافيس، ١٩٨٠، ٢٨)، فإن بويرو بايخو وساستري يستخدمان الشخص-السارد كوسيلة قلمية مع الدراما التقليدية الواقعية ويستفيدان منها، كما رأينا، لفرض مسار دلالي محدد، من أجل إثارة عملية مواجهة للمشاهد مع التنظيم السيميويطي للواقع، كي يتم الحفاظ على المدلول مفصلاً عن الدال المسرحي لكل عمل، ومن أجل التأكيد على أن الجمهور يجب أن يظل بعيداً عن الحكاية لمصلحته التشكيلية. ومع احترام الخواص المنطقية التي يقدمها كل عمل، يدخل السارد عملية (استراتيجية) تلاعب بالعلامات المسرحية وهذه العملية موجهة نحو تعديل قواعد التفسير التي يقوم الجمهور من خلالها بالحكم على عرض: إننا أمام وسيلة قوية "لتشجيع" رد الجمهور على الأحداث الممثلة. ويقول بولانسكي "الساردون-المعلقون لدى بويرو بايخو يساعدون بشكل كبير على دور الجمهور، بتحويله من مجرد مشاهد إلى مشارك نفسي بوعي عالٍ" (بولانسكي، ١٩٨٨، ٢١٤). والسارد إذن طريقة تؤدي إلى تضادي أن يتورط الجمهور عاطفياً في الحكاية التي يحكيها ويتوصل إلى تحمل مسؤوليته الانتقادية لمصلحته ومصلحة المجتمع والمشاهد من منطلق أن المسؤولية تأمل مثر.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones citadas

- ALBERTI, Rafael, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en *El poeta en la calle (obra civil)*, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 955-1004.
- ALONSO MILLÁN, J. J., *Mayores con reparos*, en *Teatro español (1964-1965)*, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 355-417.
- ANOUILH, J., *Antigone*, La Table Ronde, Paris, 1946.
- AUB, Max, *Los muertos*, Joaquín Mortiz, México, 1971.
- BENET I JORNET, J. M., *Descripción de un paisaje*, en *Primer Acto*, 183 (febrero 1980), pp. 137-158.
- BRECHT, Bertolt, *El círculo de tiza caucásico*, en *Teatro completo*, II, trad. de Oswald Bayer, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, pp. 10-110.
- , *Madre Coraje y sus hijos*, en *Teatro completo*, IV, trad. de Raquel Warschaver, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, pp. 129-218.
- , *La resistible ascensión de Arturo Ui*, versión de C. J. Cela, Ed. Júcar, Barcelona, 1986.
- , *La ópera de cuatro cuartos*, en *Teatro completo*, 3, trad. de Miguel Sáenz, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 7-110.
- , *La excepción y la regla*, en *Teatro completo*, 4, trad. de M. Sáenz, Alianza Ed., Madrid, 1990, pp. 165-192.
- BÜCHNER, G., Woyzeck, trad. y adapt. de Daniel Benoin, Actes Sud, Paris, 1988.
- BUERO VALLEJO, A., *La tejedora de sueños*, en *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 101-207.
- , *La doble historia del doctor Valmy*, Mito, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- , *Las Meninas. Historia de una escalera*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- , *Calmán. Las cartas boca abajo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- , *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz*, ed. de Ricardo Doménech, Castalia, Madrid, 1987.

- , *Un soñador para un pueblo*, ed. de Luis Iglesias Fajó, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- CALVO SOTELO, J., *El inocente*, en *Teatro español (1968-1969)*, Aguilar, Madrid, 1970, pp. 71-161.
- CLAUDEL, Paul, *Le Livre de Christophe Colomb*, Gallimard, París, 1962.
- , *Le Soulier de satin*, versión para la escena, en *Théâtre*, II, Gallimard, París, 1965, pp. 935-1095.
- COCTEAU, J., *La Machine infernale*, Larousse, París, 1975.
- DELIBES, M., *Las guerras de nuestros antepasados (en teatro)*, adaptación teatral del autor y de Ramón García, Destino, Barcelona, 1990.
- DURAS, Marguerite, *India song*, Gallimard, París, 1973.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *El matrimonio del señor Mississippi*, versión de Carlos Muñiz, en *Primer Acto*, 47 (1963), pp. 18-42 (versión francesa: *Le Mariage de Monsieur Mississippi*, Éditions de l'aire, Lausanne, 1979).
- FRISCH, Max, *Don Juan o el amor a la geometría*, en *Obras escogidas*, trad. de Annie Rency y Enrique Ortenbach, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 409-497 [*Don Juan ou l'Amour de la Géométrie*, trad. de Henry Bergerot, Gallimard, París, 1969].
- GARCÍA LORCA, F., *La zapatera prodigiosa*, ed. de Joaquín Forradellas, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- GARCÍA MAY, Ignacio, *Alejo, una comedia de tiempos pasados*, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1987.
- , *Operación ópera*, S. G. A. E., Madrid, 1992.
- HANDKE, Peter, *Gaspar: Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*, versión castellana de José Luis Gómez y Emilio Hernández, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- HORMIGÓN, J. A., *Judith contra Holofernes*, en Luis Riaza, Francisco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, pp. 247-367.
- KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot*, Gallimard, París, 1981.
- LÓPEZ MOZO, J., *Yo, maldita India...*, El Público, Madrid, 1990.
- LUCA DE TENA, Torcuato, *Hay una luz sobre la cama*, en *Teatro español (1969-1970)*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 1-68.
- MARTÍN RECUERDA, J. M., *El caraqueño*, en *Primer Acto*, 107 (abril 1967), pp. 35-57.
- MIHURA, Miguel, *Ninette y un señor de Murcia*, en *Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 265-330.
- , *"Ninette" (Modas de París)*, en *Teatro español (1966-1967)*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 1-82.

- MILLER, Arthur. *A View from the Bridge. All My Sons*, Penguin Books, Bristol, 1971.
- , *Todos eran mis hijos. Después de la caída*, trad. de Miguel de Hernani y Manuel Barberá, Losada, Buenos Aires, 1978.
- MUNIZ, Carlos, *El caballo del caballero*, en *Primer Acto*, 63 (1965), pp. 114-117.
- , *Miserere para medio fraile*, en *El tintero. Miserere para medio fraile*, ed. de Loren L. Zeller, Almar, Salamanca, 1980, pp. 119-139.
- PASO, A., *Cosas de papá y mamá*, en *Teatro español (1959-1960)*, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 229-311.
- PRIESTLEY, J. B. *El tiempo y los Coruway*, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 145-210.
- , *Esquina peligrosa*, Alfil, Madrid, 1965.
- REINA, María Manuela, *El pasajero de la noche*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1988.
- , *Alta seducción*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1990.
- , *La cinta dorada. Historia relatada en cinco escenas*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1990.
- , *Un hombre de cinco estrellas*, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1983.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque o de piojos y actores*, en *Primer Acto*, 186 (octubre-noviembre 1980), pp. 110-137.
- SASTRE, Alfonso, *Ana Kleiber*, en *Obras completas*, I, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 419-475.
- , *Asalto nocturno*, en *Obras completas*, pp. 723-791.
- , *La cornada*, en *Obras completas*, pp. 863-942.
- , *Prólogo patético*, en *Obras completas*, pp. 61-110.
- , *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. de Magda Ruggeri Marchetti, Cátedra, Madrid, 1979.
- , *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, en *Gestos*, I (abril 1986), pp. 189-215.
- , *Los hombres y sus sombras (Terroros y miserias del IV Reich)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- , *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, El Público, Madrid, 1989.
- , *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hirugarren Prentxsa, Donostia, 1990.
- , *Demasiado tarde para Filoctetes*, Hiru, Hondarribia, 1990.
- , *¿Dónde estás. Ulalume, dónde estás?*, Hiru, Hondarribia, 1990.
- , *La taberna fantástica*, en *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Cátedra, Madrid, 1990.

- , *El viaje infinito de Sancho Panza*, Hiru, Hondarribia, 1991. *
- , *Cuatro dramas vascos*, Hiru, Hondarribia, 1993.
- SAUNDERS, J., *Mañana te lo diré*, en *Primer Acto*, 97 (junio 1968), pp. 38-61.
- TEDIDOR, J., *El retablo del flautista*, Escelicer, Madrid, 1972.
- TORRENTE BALLESTER, G., *El pavoroso caso del señor cualquiera*, en *Siete ensayos y una farsa*, eds. Escorial, Madrid, 1942, pp. 143-201.
- , *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, en *Teatro 1*, Destino, Barcelona, 1982, pp. 213-347.
- VALLEJO, Alfonso, *Hölderlin*, en *Primer Acto*, 205 (septiembre-octubre 1984), pp. 80-102.
- WEISS, Peter, *Marat-Sade*, trad. de Miguel Sáenz, Centro Dramático Nacional, 1994 (*La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, trad. de Jean Baudrillard, Seuil, Paris, 1965).
- , *Hölderlin*, trad. de Pablo Sorozábal Serrano (revisada por A. Sastre), Grijalbo, México, 1974 (Seuil, Paris, 1973).
- WILDER, Thornton, *Our Town*, Coward McCann, New York, 1938 [trad. esp.: *Nuestra ciudad*, versión de M. Martínez Sierra y J. M. de Arozamena, Escelicer, Madrid, 1971].
- WILLIAMS, Tennessee, *The Glass Menagerie*, introd. de E. R. Wood, Heinemann Educational Books, Londres, 1968.

Bibliografía citada

- ABAD, Francisco (1990). "Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 277-291.
- ABEL, Lionel (1963). *Metaltheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill & Wang, New York.
- ABIRACHED, R (1978). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris.
- ABUÍN, A. (1993). "Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas", en *Hispanística XX*, 11, pp. 191-203.
- ADAMS, Jon-K. (1985). *Pragmatics and Fiction*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- ALEXANDRESCU, S. (1981). "L'observateur et le discours spectaculaire" en *Recueil d'hommages pour Essays in honor of A. J. Gretnas*, II. Benjamin, Amsterdam, pp. 553-574.
- ALSINA, J. (1984). "Le spectateur dans le dispositif dramatique: El tragaluz de Antonio Buero Vallejo. Regard, histoire et société", en *Hispanística XX*, pp. 123-139.
- ALTER, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, Berkeley.
- ALTER, André (1968). *Claudel*, Seghers, Paris.
- ALTHUSSER, Louis (1965). "Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste", en *Pour Marx*, François Maspero, Paris.
- ANDERSON, Farris (1969-1970). "Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theater", en *Comparative Drama*, III, 4, pp. 282-296.
- (1971), *Alfonso Sastre*, Twayne Publishers, New York.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid.
- (1980). *La Poétique*, texto, trad. y notas de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, Seuil, Paris.
- ARTAUD, Antonin (1964). *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- ASLAN, Odette (1974). *L'Acteur au XX^e siècle*, Seghers, Paris.
- AUTRAND, Michel (1987a), *Le Dramaturge et ses personnages dans «Le Soulier de satin» de Paul Claudel*, Lettres modernes, Paris.
- (1987b), *Le Soulier de satin. Étude dramaturgique*, Champion, Paris.
- BABLET, Denis (1975), *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société Internationale d'Art, Paris.
- BACKÈS, Jean-Louis (1979), "Les avatars de l'identification", en Dort, B. y Peyret, J.-F. (eds.), *Bertolt Brecht*, L'Herne, Paris, pp. 99-107.
- BADIOU, A (1993), *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*, Agora, Málaga.

- BALJIN, M. (1988), *Problemas de la poética de Dostolevski*, FCE, México.
- (1991), *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BAL, Mieke (1977), *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Klincksieck, Paris.
- (1978), "Mise en abyme et iconocité", en *Littérature*, 29, pp. 116-128.
- (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.
- BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1985), *Lorca: el espacio de la representación*, Ediciones del Mall, Barcelona.
- BANU, Georges y Anne UBERSFELD (1982), *L'Espace théâtral*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris.
- BARKO, I. y B. BURGESS (1988), *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, Lettres Modernes, Paris.
- BARRAULT, J.-L. (1949), *Réflexions sur le théâtre*, Vautrain, Paris.
- BARTHES, Roland (1970), "Las tareas de la crítica brechtiana", en *Ensayos críticos*, Seix-Barral, Barcelona, pp. 101-106.
- (1975), *Roland Barthes par lui-même*, Seuil, Paris.
- BASTIEN, J. (1957), *L'Oeuvre dramatique de Paul Claudel*, Chez l'auteur, Reims.
- BEJEL, E. (1972), *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo.
- (1973), "Catarsis y distanciamiento en Buero Vallejo", en *Hispanófila*, 48 (mayo), pp. 37-45.
- BEN CHAJM, D. (1984), *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- BENJAMIN, Walter (1969), *Essais sur Bertolt Brecht*, François Maspero, Paris.
- BENNETT, Susan (1990), *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Routledge, Nueva York.
- BENTLEY, Eric (1965), *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*, The World Publishing Company, Cleveland.
- BENVENISTE, E. (1966), "Les relations de temps dans le verbe français", en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, pp. 225-236.
- BERTON, J. C. (1958), *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, La Palatine, Paris.
- BETTETINI, Gianfranco (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BILBATUA, M. (1973), "En torno a la dramaturgia española actual", en Luis Riaza, Francisco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, pp. 5-23.
- BOBES NAVES, M.^a del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid.

- (1988). *Estudios de semiología del teatro*, Aceña-La Avispa, Madrid-Valladolid.
- (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid.
- BOGARD, Travis (1967). "The Comedy of Thornton Wilder", en Alvin B. Kernan (ed.), *The Modern American Theater*, Prentice Hall, New Jersey, pp. 52-69.
- BOLLACK, Jean y P. J. de LA COMBE (1981), "La dissonance lyrique sur le sens de la tragédie", en *Cahiers de philologie*, 6, pp. XV-CXXV.
- BOOTH, W. C. (1977), "Distance et point de vue", en AAVV., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp. 85-113.
- (1978), *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.
- BORDWELL, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*, Univ. of Wisconsin Press, Madison.
- BOREL, Jean-Paul (1966), *El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, trad. de Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid.
- BORGES, J. L. (1960). "Magias parciales del Quijote", en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires.
- (1980), "La busca de Averroes", en *Prosa completa*, 2, Bruguera, Barcelona, pp. 69-76.
- BRECHT, Bertolt (1963), *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris.
- (1970a), *Sur le cinéma*, L'Arche, Paris.
- (1970b), *Écrits sur la politique et la société*, L'Arche, Paris.
- BREMOND, Cl. (1973), *Logique du récit*, Seuil, Paris.
- BRETHENOUX, Michel (1972), "L'espace dans *Le Soulier de Satin*", en *Revue des Lettres Modernes*, 310-314, pp. 33-36.
- BRIOSI, Sandro (1986), "La narratologie et la question de l'auteur", en *Poétique*, 17, 68 (mayo), pp. 507-519.
- BRUNEL, P. (1964), "*Le Soulier de satin* devant sa critique", *Lettres Modernes*, Paris.
- BRUNO, E. (1976), "Lo spettatore nel teatro di Brecht", en *Dialettica del teatro*, Bulzoni Editore, pp. 71-90.
- BRUSS, Elizabeth (1977), "The Game of Literature and Some Literary Games", en *New Literary History*, IX, 1, pp. 153-172.
- BRUSTEIN, Robert (1970), *The Theatre of Revolt*, Methuen & Co., Londres.
- BRYAN, T. Avril (1982), *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre: The Case of Alfonso Sastre*, University Press of America, Washington.
- BÜDEL, O. (1961), "Contemporary Theater and Aesthetic Distance", en *PMLA*, LXXVI, 3, pp. 277-291.
- BUERO VALLEJO, A. (1954), "Comentario a *Madrugada*", en *Madrugada*, Alfíl, Madrid, pp. 84-85 (recogido en *Obra completa*, II, de. crítica de L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, pp. 388-399).

- (1958), "La tragedia", en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Noguer, Barcelona (en *Obra completa*, II, pp. 632-698).
- (1963), "Sobre teatro", en *Cuadernos de Agora*, 79-82 (mayo-agosto), pp. 12-14. (en *Obra completa*, II, pp. 690-693).
- (1963a), "A propósito de Brecht", en *Ínsula*, 200-201 (julio-agosto), pp. 1 y 14 (en *Obra completa*, II, pp. 693-701).
- BURNS, Elizabeth (1972), *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper & Row Publishers.
- BUTLER, M. (1985), *The Plays of Max Frisch*, Macmillan, Hong Kong.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (1982), "Ce qui donne du goût aux contes", en *Littérature*, 45, p. 46.
- CALERO HERAS, José (1971), "La presencia del narrador omnisciente en las actuaciones escénicas de Valle-Inclán", en *Prohemio*, II, 2 (septiembre), pp. 257-271.
- CAMPEANU, Pavel (1978), "Un papel secundario: el espectador", en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 107-120.
- CANAVAGGIO, Jean (1982), "L'art d'utiliser les «Entremeses» cervatins", en Dort, Bernard y J. F. Peyret (eds.), *Bertolt Brecht*, 2, Éditions de L'Herne, Paris, pp. 51-58.
- CANOA, J. (1989), "El lenguaje dramático: texto y acotaciones", en *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Aceña Editorial, Valladolid, pp. 91-100.
- (1989a), "Estructura de *La hija del capitán*, de Ramón del Valle-Inclán", en *op. cit.*, pp. 45-68.
- CARDONA, R. Y A. ZAHAREAS, (1970), *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia, Madrid.
- CAREY, Gary (1965), *«Our Town». Notes*, Bethany Station, Lincoln.
- CARLSON, M. (1990), *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- CARMONA, F. (1981), *El teatro de J. P. Sartre*, Universidad de Murcia.
- CARRASCO, H. (1980), "El problema del destinatario en *Las Meninas*, de Buero Vallejo", en *Estudios filológicos*, 15, pp. 59-72.
- CASA, Frank P. (1969), "The Problem of National Reconciliation in Buero Vallejo's *El tragaluz*", *Revista Hispánica Moderna*, 35, 3 (enero-abril), pp. 285-294.
- CASETTI, F. (1989), *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1967), "Tiempo y teatro", en *Tiempo y expresión literaria*, Ed. Nova, Buenos Aires, pp. 59-110.
- CASTRONOVO, David (1986), *Thornton Wilder*, Ungar, New York.
- CAUDET, F. (1982), "Conversaciones con Alfonso Sastre", en *Primer Acto*, 192, pp. 50-57.
- (1984), *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Ed. de la Torre, Madrid.

- (1991), "Sastre: el teatro como reflexión y ruptura", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 38-42.
- CERVONI, Jean (1987), *L'Énonciation*, Presses Universitaires de France, Paris.
- CHIAUTARETTO, Jean-François (1985), *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Publisud, Paris.
- CLAUDEL, Paul (1966), *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris.
- COHN, Dorrit (1981), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Gallimard, Paris.
- (1981a), "The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*", en *Poetics Today*, 2, 2, pp. 157-182.
- COLE, T. (1960), *Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*, MacGibbon and Kee, Londres.
- COPEAU, J. (1959), "Le théâtre populaire", en *Théâtre populaire*, 36, p. 83.
- CORVIN, M. (1973), "Approche sémiologique d'un texte dramatique", en *Littérature*, 9, pp. 86-100.
- (1976), "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain", en *Travail théâtral*, 22, pp. 62-80.
- (1986), "Espace, temps, mise en abyme: le jeu du même et de l'autre", en *Dramaturgies, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer*, A. G. Nizet, Paris, pp. 141-151.
- COY, J. y J. de HOZ (eds.) (1984), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Univ. de Salamanca.
- COURTÈS, J. (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris.
- CRISPIN, J. (1985), "Los tres paraísos: religioso, estético y marxista en *Noche de guerra en el Museo del Prado*", en *Insula*, 467 (octubre), p. 3.
- CULLER, J. (1975), *Structuralist Poetics*, Cornell Univ. Press, Ithaca.
- CUETO PÉREZ, M. (1986), "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en *Archivum*, XXXVI, pp. 243-256.
- CUEVAS, C. (de.) (1990), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona.
- CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J. (1962), "Alfonso Sastre: la esperanza del joven teatro español", en *Les Langues Néo-Latines*, 161 (julio), pp. 55-61.
- CHATMAN, S. (1986), "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", en *Poetics Today*, 7, pp. 189-204.
- (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en novela y cine*, Taurus, Madrid.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris.
- DAVEY, Lynda A. (1984), "Communication and the Game of Theatre", en *Poetics*, 13, pp. 5-15.

- DEL LUNGO, Andrea (1993), "Pour une poétique de l'incipit", en *Poétique*, 94 (abril), pp. 131-152.
- DEMANGE, C. (1965), "La crise du dialogue dramatique chez Kleist et Buchner", en Jacquot, J. (ed.), *Le Théâtre tragique*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 329-333.
- DEMARCY, Richard (1973), *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, Paris.
- DE MARINIS, Marco (1978), "Lo spettacolo come testo (I)", en *Versus*, 21 (septembre-décembre), pp. 66-104.
- (1979), "Lo spettacolo come testo (II)", en *Versus*, 22 (enero-abril), pp. 4-31.
- (1982), *Semiotica del teatro*, Fabbri-Bompiani, Milán, 1982.
- (1988), "Sociologie du théâtre: une réexamen et une proposition", en Deldime, R. (ed.), *1^{er} Congrès Mondial de Sociologie du théâtre*, Bulzoni Ed., pp. 67-81.
- (1988a), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Florencia.
- DESUCHÉ, Jacques (1963), *Bertolt Brecht*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DE TORO, Fernando (1984), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Girol Books.
- (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- DÍAZ CASTAÑÓN, C. (1984), "De la Residencia a la Fundación", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 263-277.
- DIEGO, F. de (1988), *El teatro de Alberti*, Fundamentos, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1985), "Presencia-ausencia escénica del personaje", en García Lorenzo, L. (coord.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, pp. 53-65.
- DÍEZ DE REVENGA, F. Javier (1984), "La «técnica funcional» y el teatro de Buero Vallejo", en *Anales de la Universidad de Murcia* (Filosofía y Letras), XXXVI, 3-4 (1977-1978), pp. 359-369 (también en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 147-158).
- DIXON, V. (1984), "The Immersion-effect in the plays of Antonio Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 159-183.
- (1987), "Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Anthropos*, 79, pp. 31-36.
- DODD, William Nigel (1979), "Metalanguage and Character in Drama", en *Lingua e stile*, 14, 1, pp. 135-170.
- DOEBLIN, Alfred, "La structure de l'oeuvre épique", en *Obliques*, 6-7, pp. 219-230.
- DOLEZEL, Lubomír (1973), *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press.
- DOMÉNECH, Ricardo (1963), "Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo", en *Primer Acto*, 48 (diciembre).

- (1964). "Tres obras de un autor revolucionario", en Sastre, A., *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Taurus, Madrid, pp. 36-45.
- (1966). *El teatro, hoy*, Edicusa, Madrid.
- (1972). "Introducción al teatro de Rafael Alberti", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 259 (enero), pp. 95-126.
- (1973). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Gredos, Madrid.
- DONAHUE, Francis (1973), *Alfonso Sastre, dramaturgo y preceptista*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- (1975). "Peter Handke y el «teatro puro»", en *Cuadernos americanos*, 3 (mayo-junio), pp. 227-238.
- DORT, Bernard (1955). "Une nouvelle dramaturgie: Brecht ou l'anti-Racine", en *Théâtre populaire*, 11 (enero-febrero), pp. 27-36.
- (1970), *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris.
- *La Représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988.
- DUCROT, Oswald (1984). *Le Dire et le dit*, Ed. de Minuit, Paris.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1970), *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Paris.
- DUVIGNAUD, J. (1965), *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, P. U. F., Paris.
- ECO, U. (1977). "Semiotics of Theatrical Performance", en *The Drama Review*, 21, 1 (marzo), pp. 107-117.
- EDMISTON, William F. (1987). "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory", en *Poetics Today*, 8, 2, pp. 335-372.
- EDWARDS, Gwynne (1989), *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Gredos, Madrid.
- ELAM, Keir (1980), *The Semiotics of Theater and Drama*, Methuen, Nueva York.
- ELLIS-FERMOR, Ulla (1964). "A Technical Problem: The Revelation of Unspoken Thought in Drama", en *The Frontiers of Drama*, Methuen, Londres, pp. 96-126.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito (1970), *El teatro de Alfonso Sastre*, tesis de licenciatura, Universidad de Santiago.
- ESSLIN, Martin (1971), *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Union Générale d'Éditions.
- (1987), *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Methuen, Londres.
- FARCY, G.-D. (1986). "De l'obstination narratologique", en *Poétique*, 17, 68 (mayo), pp. 491-506.
- FERAL, Josette (1988), "La théâtralité", en *Poétique*, 75, pp. 347-361.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, A. R. (1981). "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y *Luces de Bohemia*", en Romera Castillo, J. (coord.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 246-268.

- FERRERAS, Juan Ignacio (1988), *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus, Madrid.
- FINK, Eugen (1966), *Le Jeu comme symbole du monde*. Trad. de Hans Hildenberg y Alex Lindeberg. Ed. de Minuit, Paris.
- FISCHER-LICHTE, E. (1984), "The Dramatic Dialogue. Oral or Literary Communication", en Schmid, H. y Van Kesteren, A. (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*, pp. 137-163.
- (1989), "El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural", en *Gestos*, 8 (noviembre), pp. 11-32.
- FOAKES, R. A. (1990), "Making and Breaking Dramatic Illusion", en Burwick, F. y Walter Pape (eds.), *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, De Gruyter, Berlin, pp. 217-228.
- FOKKEMA, D. (1989), "The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research", en D'haen, Th.; Grübel, R. y Lethen, H. (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Filadelfia, pp. 1-16.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Hachette, Paris.
- FRIEDMAN, Edward H. (1979), "Sastre's Tragic Vision: the Dialectical Process in *Ana Kleiber*. Muerte en el barrio and *La mordaza* de Alfonso Sastre", en *West Virginia University Philological Papers*, 25, pp. 46-60.
- FÜREDY, V. (1989), "A Structural Mode of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts", en *Poetics Today*, 10, 4 (invierno), pp. 745-769.
- GADAMER, H. G. (1991), *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1981), "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en *Segismundo*, 33-34, Madrid, pp. 9-50.
- (1984), "Punto de vista y teatralidad (el ejemplo de Buero Vallejo)", en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, C. S. I. C., Madrid, pp. 627-635.
- (1988), "Identificación y distancia. Notas sobre la recepción teatral", en *Investigaciones semióticas II*, 1988, pp. 181-196.
- (1990), "El espacio de *El tragaluz*. Significado y estructura", en *Revista de literatura*, 104 (julio-diciembre), pp. 487-504.
- (1991), "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)", en *Revista de literatura*, LIII, 106 (julio-diciembre), pp. 371-390.
- (1991a), *Drama y tiempo. Dramatología I*, C. S. I. C., Madrid.
- GARCÍA LORENZO, L. (1984), "Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo", Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 93-112.
- GARCÍA PAVON, F. (1976), "Prólogo", en Buero, A., *La doble historia...*, pp. 9-35.
- GARNER, Stanton B. Jr. (1989), *The Absent Voice. Narrative Comprehension in the Theater*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago.

- GARRIDO GALLARDO, A. (1988), "Sobre el relato interrumpido", en *Revista de literatura*, L, 100, pp. 349-385.
- GAUDREAU, A. y F. JOST (1990), *Cinéma et récit II: Le récit cinématographique*, Nathan, Paris.
- GEIS, Deborah R. (1993), *Postmodern Teatrics: Monologue in Contemporary American Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- GENETTE, Gérard (1969), "Frontières du récit", en *Figures II*, Seuil, Paris, pp. 49-69.
- (1972), "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, Paris, pp. 67-278.
- (1986), "Introduction à l'architexte", en AAVV., *Théorie des genres*, Seuil, Paris, pp. 89-159.
- (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- (1991), *Fiction et diction*, Seuil, Paris.
- GENOT, Gérard (1993), *Pirandello: un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy.
- GIRARD, G., R. OUELLET y Cl. RIGAUD (1978), *L'Univers du théâtre*, P. U. F., Paris.
- GISSELBRECHT, André (1957), "«Ainsi va le monde et il en va pas bien». Introduction à l'œuvre de Bertolt Brecht", en *Europe*, 133-134 (enero-febrero), pp. 67-111.
- GIULIANO, W. (1971), *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York.
- GOETHE (1983), *Écrits sur l'art*, presentación de Tzvetan Todorov, Klincksieck, París.
- GOLDMANN, Lucien (1968), "Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács", en Lukács, G., *La Théorie du roman*, Gonthier, Pottiers, pp. 156-190.
- GOMEZ TORRES, A. (1990), "Para la definición del concepto de tragedia en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 212-222.
- GOUIER, H. (1978), *L'Oeuvre théâtrale*, Éd. d'aujourd'hui, Paris.
- GOPEGUI, B. (1990), "Los últimos días de Emmanuel Kant: la luz de la melancolía", en *El Público*, 77 (marzo-abril), pp. 40-43.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÈS (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- GRIMM, Reinhold (1992), "Brecht in Spagna", en *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, XLV, 1 (enero-marzo), pp. 73-89.
- GROFF, Edward (1959), "Point of View in Modern Drama", en *Modern drama*, 2, pp. 268-282.
- GROSSVOGEL, David Y. (1964), *The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca.

- GRUPO μ (1982), *Rhétorique générale*, Seuil, Paris.
- GUIRAUD, Pierre (1969), "Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique", en *Essais de Stylistique*, Editions Klincksieck, Paris, pp. 151-171.
- GUSDORF, Georges (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplementos *Anthropos* (diciembre), pp. 9-18.
- GUTIÉRREZ FLOREZ, F. (1990) "El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico", en *Tropelías*, 1, pp. 135-149.
- GUTIÉRREZ, F. y R. DE LA FUENTE (1992), *Cómo leer a Buero Vallejo*, Júcar, Madrid.
- HABERMAN, Donald (1967), *The Plays of Thornton Wilder. A Critical Study*, Wesleyan University Press, Middletown.
- HALSALL, A.W. (1988), *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande, Paratexte*, Toronto.
- HALSEY, M. T. (1988), "Dramatic Patterns in Three History Plays of Contemporary Spain", en *Hispania*, LXXXI, pp. 20-50.
- HAMBURGER, K. (1986), *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris.
- HAMLIN, Cyrus (1982), "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence", en *New Literary History*, 2 (Invierno), pp. 205-230.
- HAMON, Philippe (1977), "Pour un statut sémiologique du personnage", en Barthes, R.; Kayser, W.; Booth, W. C.; y Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp. 115-180.
- (1977), "Texte littéraire et métalangage", en *Poétique*, 31 (septiembre), pp. 261-284.
- HARPER, S. N. (1985), "Alfonso Sastre nos habla de su 'tragedia compleja'", en *Estreno*, 11, 1 (primavera), pp. 21-24.
- HAWKES, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- HAYS, Michael (1985), "Drame et théorie du drame. Peter Szondi et le théâtre moderne", en *Cahiers de Philologie*, 5, pp. 75-92.
- HECHT, W. (1981), "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theater, 1918-1933", en *Tulane Drama Review*, VI, 1, pp. 40-97.
- HEGEL (1953), *Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- HENAUULT, A. (1983), *Narratologie. Sémiotique générale*, PUF, Paris.
- HENRIQUEZ-SANGUINETTI, C. (1993), "La funcionalidad del grotesco en *La Cestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre", en M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, pp. 269-274.
- HERMANS, H. (1980), "Análisis semiótico de *Noche de Guerra* en el Museo del Prado", en AAVV, *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles. Actas del I Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen*, pp. 243-258.

- (1989), *El teatro político de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca.
- HOEVELER, D. L. (1978), "Death of a Salesman, a psychomachia", en *Journal of American Culture*, 1, pp. 632-638.
- HOLLANDER, Robert (1975), "Literary Consciousness and the Consciousness of Literature", en *The Sewanee Review*, 1 (Invierno), pp. 115-127.
- HORMIGÓN, J. A. (1972), *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- HUBERT, Mari-Claude (1988), *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris.
- HUGO, V. (1985), *Oeuvres complètes: Critique*, ed. de J. P. Reynaud, R. Laffont, Paris.
- (1985a), *Oeuvres complètes: Poésie I*, ed. de Cl. Gély, R. Laffont, Paris.
- HUIZINGA, Johan (1987), *Homo ludens*, Alianza, Madrid.
- HUTCHEON, Linda (1977), "Modes et formes du narcissisme littéraire", en *Poétique*, 29 (Febrero), pp. 90-106.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1976), "Introducción", en Buero, A., *La tejedora de sueños*, pp. 11-100.
- (1980), "La actualidad de Arturo Ui, de Brecht", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362 (julio-agosto), pp. 330-342.
- (1982), *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad de Santiago.
- (1983), "El tiempo en el teatro", en *Actas del coloquio internacional «Semiótica del teatro: el texto y la representación»*, Roma, Instituto Español de Cultura (en prensa).
- (1986), "Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro", en *Anthropos*, 66-67, pp. 61-66.
- (1988), "El último teatro de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 109-118.
- (1988a), "Valle-Inclán, entre teatro y novela", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 7, pp. 65-79.
- (1990), "Buero Vallejo: un teatro crítico", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 70-88.
- (1991), "Soñar con los ojos abiertos", en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid-México, pp. 91-96.
- INGARDEN, R. (1973), *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston.
- ISASI ANGULO, A. (1974), *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, José Corti, Paris.

- (1991), "Vox clamantis: l'espace de l'interlocution", en *Poétique*, 87 (septembre), pp. 315-326.
- (1993), "Voix, autorité, didascalies", en *Poétique*, 96 (novembre), pp. 463-473.
- JACQUOT, J. (1968), "Craig, Yeats et le théâtre d'Orient", en Jean Jacquot (ed.), *Les Théâtres d'Asie*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 271-283.
- JANSEN, Steen (1984), "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les *Set personaggi in cerca d'autore* de Pirandello", en Schmid, Herta y Van Kesteren, Aloysius (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company, pp. 254-289.
- JAUSS, H.-R. (1986), "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, pp. 133-211.
- JEAN, G. (1977), *Le Théâtre*, Seuil, Paris.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos (1986), "La estética expresionista en *El público* de García Lorca", en *ALEC*, 11, pp. 111-127.
- JONES, Cyril A. (1967), "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", en *Segis-mundo*, V-VI, pp. 39-54.
- JOST, F. (1988), "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation", en Kermabon J., (ed.) *Les théories du cinéma aujourd'hui*, CinémaAction, pp. 63-66.
- (1988a), "Propuestas para una narratología comparada", en *Discurso*, 2, pp. 21-32.
- JOYCE, J. (1956), *A Portrait of the Artist as a Young man*, Viking Press, New York.
- JOUVET, L. (1952), *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris.
- KARASEK, H. (1971), "Brecht y el teatro alemán contemporáneo", en *Primer Acto*, 131 (abril), pp. 50-56.
- KAWIN, Bruce F. (1982), *The Mind of the Novel. Reflexive Fiction and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton.
- KAYSER, Wolfgang (1968), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- (1977), "Qui raconte un roman?", en AAVV., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp. 59-84.
- KERMODE, F. (1967), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press.
- KITTO, H. D. F. (1955), *Greek Tragedy: A Literary Study*, Garden City, New York.
- KOESTLER, Arthur (1968), "Illusion", en Calderwood, J. L., y Toliver, H. E., *Perspectives on Drama*, Oxford University Press, New York, pp. 237-246.
- KOWZAN, Tadeusz (1969), "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Adorno, Th. y otros, *El teatro y su crisis actual*, Monte Avila, pp. 23-60.

- (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton-Éditions Scientifiques de Pologne, Varsovia.
- (1976), "L'art en abyme", en *Diogène*, 96 (octubre-diciembre), pp. 74-100.
- (1992), *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.
- KRISTEVA, J. (1981), *Semiotica I*, Fundamentos, Madrid.
- KRONIK, J. W. (1973), "Buero Vallejo's *El tragaluz* and Man Existence in History", en *Hispanic Review*, XLI, pp. 371-396.
- KUNER, M. C. (1972), *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, Thomas Y. Crowell Company, New York.
- LABRIOLLE, Jacqueline de (1972), *Les «Cristophe Colomb» de Paul Claudel*, Klincksieck, Paris.
- LAILLOU SAVONA, J. (1982), "Didascalies as Speech Act", en *Modern Drama*, XXV, 1 (marzo), pp. 25-35.
- LARERE, O. (1986), "Sur la mémoire au cinéma. A partir de *Nostalghia*", en *Poétique*, 17, 67 (avril), pp. 371-383.
- LARUBIA PRADO, F. (1989), "El tragaluz de Buero Vallejo: el artista como arquitecto del futuro", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV, pp. 317-335.
- LAUGHLIN, Karen (1985), "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue, and the Role of the Reader in Play", en *Modern Drama*, 28, pp. 329-340.
- LANDRY, J.-M. (1972), "Chronologie et temps dans *Le soulier de satin*", en *Revue des Lettres Modernes*, 310-314, pp. 7-31.
- LEE, Sang-Kyong (1985), "The Reception of Classical Japanese Drama in the Theatrical Conceptions of Western-European Stage Directors", en Balakian, Anna (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, I, Garland Publishing Inc, New York y Londres, pp. 320-324.
- LE MARINEL, J. (1989), "Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau", en *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 163 (juillet-septembre).
- LEVIN, H. (1986), *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Oxford.
- LEVINSON, Stephen C. (1985), *Pragmatics*, Cambridge University Press.
- LEVITT, Paul M. (1971), *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, La Haya-Paris.
- LINTVELT, J. (1981), *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Corti, Paris.
- LIJURE, Michel (1971), *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, Paris.
- LIPMANN, Stephen (1976), "Metatheater and the Criticism of the Comedia", en *MLN*, XLI, pp. 231-246.
- LOTMAN, Yuri M. (1982), *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.

- LUKACS, Georg (1966), *La novela histórica*, Ed. Era, México.
- (1970), *El alma y las formas. La teoría de la novela*, en *Obras completas*, 1, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona.
- LUPERINI, R. y CUEVAS, M. A. (1992), "Introducción", en Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Cátedra, Madrid, pp. 9-68.
- LUZÁN, I. de (1977), *La Poética o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Labor, Barcelona.
- MACLEAN, M. (1988), *Narrative as Performance*, Routledge, Londres.
- MADAULE, J. (1968), *Claudiel et le langage*, Desclée de Brower.
- (1981), *Claudiel dramaturge*, L'Arche, París.
- MACAÑA DE SCHEVILL, Y. (1959), "Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo", en *Hispanófila*, 1, pp. 51-58.
- MAINGUENEAU, D. (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Hachette, París.
- (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, París.
- MANCHADO, Josefina (1984), "Teoría dramática de Alfonso Sastre", en *Caligrama*, 1, 1-2, pp. 111-125.
- MANCINI, Franco (1986), *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Ed. Dedalo, Bari.
- MANNONI, O. (1966), "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire", en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, París, pp. 161-183.
- MARTÍN, Sabas (1990), "Alberti: teatro abierto", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 261-273.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983), *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona.
- MATHIEU-COLAS, M. (1986), "Frontières de la narratologie", en *Poétique*, 65 (febrero), pp. 91-110.
- MAYER, H. (1977), *Brecht et la tradition*, L'Arche, París.
- MENDLOW, A. A. (1965), *Time and the Novel*, Humanities Press, New York.
- MERCIER-CAMPICHE, M. (1968), *Le Théâtre de Claudiel ou la puissance du grief et de la passion*, Pauvert, París.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1963), *Le Théâtre théâtral*, trad. de Nina Gourfinkel, Gallimard, París.
- MIGNON, Paul-Louis (1986), *Le Théâtre au XX^e siècle*, Gallimard, París.
- MILLER, Arthur (1970), "Introduction to the Collected Plays", en *Arthur's Miller Collected Plays*, The Viking Press, New York.
- MILLER, D. A. (1981), *Narrative and its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton Univ. Press.
- MOLES, Abraham A., y E. Rohmer (1972), *Psychologie de l'espace*, Casterman, Tournai.

- (1982), "L'espace, lieu schématique des actions: un budget spatial du théâtre", en *Labyrinthes du vécu. L'espace: matière d'actions*, Librairie des méridiens, Paris, pp. 95-131.
- MOLINA, Ida (1984), "The Dialectical Structure of Buero Vallejo's Multi-faceted Definition of Tragedy", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 113-131.
- MORALEDA, P. (1980), "La función focalizadora en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 299-311.
- MUKAROWSKY, Jan (1977), "El tiempo en el cine", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 223-230.
- MURRAY, Edward (1990), *Varieties of Dramatic Structure. A Study of Theory and Practice*, University Press of America, Londres.
- NAALD, Anje C. Van der (1973), *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución*, Nueva York, Anaya-Las Américas.
- NÄGELE, Rainer (1981), "Peter Handke: The Staging of Language", en *Modern Drama*, XXIII, 4 (enero), pp. 327-338.
- NEWBERRY, Wilma (1969), "Aesthetic Distance in Garcia Lorca's *El público*: Pirandello and Ortega", en *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 276-296.
- NICHOLAS, R. L. (1968), *The Evolution of Technique in the Theater of Antonio Buero Vallejo*, tesis de la Universidad de Oregón, University Microfilms, Michigan.
- (1972), *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Hispanófila, Valencia.
- (1992), *El sainete serio*, Universidad de Murcia.
- NIEVA, F. (1980), "El espectáculo como técnica de persuasión en Brecht", en *Primer Acto*, 184 (abril-mayo), pp. 29-37.
- NOBLE, Beth W. (1958), "Sound in the Plays of Buero Vallejo", en *Hispania*, XLII, 1 (marzo), pp. 56-59.
- NOJGAARD, M. (1978), "Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporali ne *La dernière bande di Beckett*", en *Biblioteca teatrale*, 20, pp. 65-75.
- OBREGÓN, O. (1977), "Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre", en *Études ibériques*, XII, pp. 19-82.
- O'CONNOR, P. W. (1987), "Confrontación y supervivencia en *El tragaluz*", en *Anthropos*, 79, pp. XII-XIII.
- (1988), *Dramaturgas españolas de hoy*, Espiral, Madrid.
- (1988a), "Dos dramaturgas de los ochenta: nuevos horizontes, viejos obstáculos", en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Playor, Madrid, pp. 133-136.
- OLIVA, César (1989), *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española actual*, 3, Alhambra, Madrid.
- ORR, John (1989), *Tragic Drama & Modern Society*, MacMillan, Londres.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1947), *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, III, Revista de Occidente, Madrid, pp. 353-386.
- PACO, M. de (ed.) (1984), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Murcia.
- (1985), "La taberna fantástica, tragedia compleja", en *Primer Acto*, 210-211 (septiembre-diciembre), pp. 81-83.
- (1986), "Estudio preliminar", en Sastre, A., *La taberna fantástica*, Taurus, Madrid, pp. 7-44.
- (1987), "Buero Vallejo y la tragedia", en *Anthropos*, 79, pp. 56-58.
- (1988), "El «perspectivismo histórico» en el teatro de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 101-107.
- (1990), "Introducción", en Sastre, A., *La taberna fantástica*, pp. 11-67.
- (1990a), "Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 40-58.
- (1991), "El último teatro de Alfonso Sastre", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 43-47.
- (de.) (1993), *Alfonso Sastre*, Universidad de Murcia.
- PAJÓN MECLOY, E. (1986), *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Ed. del autor, Madrid.
- (1987), "La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Anthropos*, 79, pp. 28-31.
- PALEÑQUE, M. (1983), "Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*", en *Segismundo*, 37-38, Madrid, pp. 131-157.
- PALLOTTINI, M. (1983), *La saggistica di Alfonso Sastre. Teoria letteraria e materialismo dialettico (1950-1980)*, Franco Angeli, Milán.
- PAPE, W. (1990), "Comic Illusion and Illusion in Comedy: The Discourse of Emotional Freedom", en Burwick, F. y Walter Pape (eds.), *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, pp. 229-249.
- PARAÍSO, Isabel (1994), *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid.
- PARKER, Brian (1966), "Point of View in Arthur's Miller *Death of a Salesman*", en *University of Toronto Quarterly*, 35, pp. 152-169.
- (1982), "The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity", en *Modern Drama*, XXV, 3 (septiembre), pp. 409-422.
- PAULHAN, J. (1966), *Les Fleurs de Turbes ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris.
- PAVIS, Patrice (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l'Université de Québec.
- (1976a), "Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme", en *Semiotica*, 16, 1, pp. 45-66.
- (1980), "Pour une esthétique de la réception théâtrale", en Durand, R. (ed.), *La Relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 27-54.

- (1982), "L'héritage de P. Szondi pour la sémiologie et la théorie de l'avant-garde théâtrale", en *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 61-79.
- (1982), *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille.
- (1983), "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", en *Revue des sciences humaines*, LX, 189 (enero-marzo), pp. 51-88.
- (1983a), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.
- (1984), "On Brecht's Notion of Gestus", en Schmid y Van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theater...*, pp. 290-304.
- (1987), "La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización", en *Discurso*, 1, 1, pp. 27-54.
- PAYERAS GRAU, M. (1987), "Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Antonio Buero Vallejo (a propósito de dos dramas de intención política)", en *Anthropos*, 79, pp. 58-63.
- PENNINGTON, E. (1990), "Metatheatrical Techniques in Alfonso Sastre's *Jenofa Juncal*", en *Gestos*, 10 (noviembre), pp. 77-89.
- (1993), "Sastre's *Jenofa Juncal*: Cry of the Outcasts", en M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, pp. 285-291.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1993), "Sobre la pragmática del texto teatral: el 'hablante dramático básico' en el teatro de Alfonso Sastre", en Bartol Hernández, J. A., García Santos, J. F. y De Santiago Guervós, J. (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Ed. Universidad, Salamanca, pp. 733-747.
- PÉREZ COTERILLO, M. (1986), "Veintitrés estrenos para la historia del teatro español", en *Cuadernos El Público*, 13 (abril), pp. 23-57.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (1975), "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L., *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, pp. 169-191.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1964), "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución", en Sastre, A., *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Taurus, Madrid, pp. 11-35.
- (1967), "Alfonso Sastre, ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado", en Sastre, A., *Obras completas*, pp. IX-XXXI.
- PÉREZ-STANFIELD, M. P. (1983), *Direcciones de teatro español de posguerra*, Porrua Turanzas, Madrid.
- (1989), "El héroe en las 'tragedias complejas' de Alfonso Sastre", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispantistas*, pp. 327-335.
- PERRY, Menakhem (1979), "Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings", en *Poetics Today*, 1, 1-2, pp. 35-64.

- PFISTER, Manfred (1984), "Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure", en Coy, J. y Hoz, J. de (eds.), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Univ. de Salamanca, pp. 11-31.
- (1988), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PLATÓN (1966), *La République*, trad. de Émile Chambry, Gonthier, Paris.
- POLANSKY, Susan G. (1988), "Provocation to Audience Response: Narrators in the Plays of Antonio Buero Vallejo", en *Letras Peninsulares*, 1, 2 (otoño), pp. 200-223.
- POPKIN, L. B. (1976), *The theatre of Rafael Alberti*, Tamesis Books, Londres.
- POUILLON, J. (1946), *Temps et roman*, Gallimard, Paris.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.
- PRINCE, Gerald (1973), "Introduction à l'étude du narrataire", en *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, Berlin.
- QUINIOU, Georges-André (1979), "Le spectateur en procès", en Dort, B. y Peyret, J.-F. (eds.) *Bertolt Brecht*, L'Herne, Paris, pp. 108-115.
- RACHID HADDAD, Y. (1982), *Art du conteur, art de l'acteur*, Cahiers théâtre Louvain.
- REIS, C. y A. C. M. LOPES (1987), *Dicionário de narratologia*, Almedina, Coimbra.
- REVZINA, O., REVZIN, I. Y. (1975), "A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device", en *Semiotica*, 14, 3, pp. 245-268.
- RICE, Mary (1992), *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*, Peter Lang, New York.
- RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit*, I, Seuil, Paris.
- RICHARDSON, Brian (1987), "Time is out of joint: Narrative Models and the Temporality of the Drama", en *Poetics today*, 8, 2, pp. 299-309.
- (1988), "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage", en *Comparative Drama*, XXII, 3 (otoño), pp. 193-214.
- RILLA, Paul (1957), "Théâtre épique ou dramatique", en *Europe*, 133-134 (enero-febrero), pp. 47-52.
- RIMMON-KENAN, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, Londres.
- ROBERTS, D. (1988), "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de vanguardia", en Pico, J. (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, pp. 165-187.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1967), "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo", en *Hispanófila*, 31, pp. 43-58.

- ROMERO GUALDA, M. V. (1977), *Vocabulario de cine y televisión*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-Cl. (1972), "Narration et signification: un exemple filmique", en *Poétique*, 12, pp. 518-530.
- ROSENFELD, Anatol (1965), *O teatro épico*, São Paulo Editora, São Paulo.
- ROUSSET, Jean (1958), "La structure du drame claudélien. L'écran et le face à face", en *Studi Francesi*, 2, pp. 220-230.
- *Forme et signification*, Seuil, Paris, 1962.
- ROZAS, Juan Manuel (1980), "Sobre la técnica del actor barroco", en *Anuario de Estudios Filológicos*, III, pp. 191-202.
- (1981), "Fuente Ovejuna desde la segunda acción", en Navarro González, Alberto (ed.), *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, pp. 173-192.
- RUBIO, Jesús (1990), "Del teatro independiente al neocostumbrismo", en *Hispanística XX*, 7, pp. 185-202.
- RUBIO MONTANER, P. (1990), "Primacia de la focalización en la instancia narrativa", en *Revista de literatura*, LII, 103, pp. 47-66.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (1975), *Il teatro di Alfonso Sastre*, Bulzoni, Roma.
- (1977), "La «tragedia compleja»: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, pp. 645-649.
- (1979), "Introducción", en Sastre, A., *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Cátedra, Madrid, pp. 11-134.
- (1981), *Il teatro di Antonio Buero Vallejo e il processo verso la verità*, Bulzoni, Roma.
- (1984), "Sobre La detonación de Antonio Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 315-326.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza Ed., Madrid.
- (1981), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- (1984), "De El sueño de la razón a La detonación [Breve meditación sobre el posibilismo]", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 327-331.
- (1989), "Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, pp. 383-388.
- SALVAT, R. (1975), "Introducción", en Alberti, R., *Noche de Guerra en el Museo del Prado*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, pp. 13-61.
- (1988), "El lenguaje escénico de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 19-42.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1977), "Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo", en *Cuadernos hispanoamericanos*,

- 320-321 (febrero-marzo), pp. 394-407 (también en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, 1984, pp. 133-146).
- SARRAZAC, J.-P. (1981), *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, L'Aire, Lausanne.
- SARTRE, Jean-Paul (1973), *Un Théâtre de situations*, textos recogidos por M. Constat y M. Rybalka, Gallimard, Paris.
- SASTRE, Alfonso (1956), *Drama y sociedad*, Taurus, Madrid.
- (1958), "Espacio-Tiempo y Drama", en *Primer Acto*, 6 (enero-febrero), p. 13.
- (1964), "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica", en *Cargamento de sueños...*, Taurus, Madrid, pp. 139-142.
- (1964a), "De teatro y dialéctica", en *Primer Acto*, 55 (agosto), pp. 4-12.
- (1965), *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona.
- (1965a), "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia", en *Primer Acto*, 61 (febrero), p. 4.
- (1970), *La revolución y la crítica de la cultura*, Grijalbo, Barcelona.
- (1990), "Nota sobre esta obra: por un teatro insumiso", en Sastre, A., *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hirugarren Prentxa, pp. 11-12.
- (1991), "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Notas para una sonata en mi (menor)", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 18-26.
- SCHAEFFNER, A. (1965), "Rituel et préthéâtre", en AAVV., *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris, pp. 21-54.
- SCHERER, Jacques (1986), *La Dramaturgie classique en France*, A. G. Nizet Éditeur, Paris.
- SCHLEGEL, A. W. (1971), *Cours de littérature dramatique*, Slatkine Reprints, Ginebra.
- SCHLUETER, June (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, New York.
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris.
- SCHMID, Herta y Aloysius VAN KESTEREN (eds.) (1984), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company.
- SCHOLES, R. y R. KELLOGG. (1968) *The Nature of Narrative*, Oxford University Press.
- SCHWARTZ, Kessel (1968), "Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic", en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1-2, pp. 436-445.
- SEARLE, J. (1982), *Sens et expression*, Minuit, Paris.
- SEGRE, Cesare (1981), "Narratology and Theater", en *Poetics Today*, II, 3, pp. 95-104.
- (1984), *Teatro e romanzo*, Einaudi Editore, Turín.

- SERPIERI, Alessandro (et al.) (1978), *Come comunica el teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milán.
- (1981), "Toward a Segmentation of the Dramatic Text", en *Poetics Today*, II, 3 (1981), pp. 163-200.
- SERRANO, Virtudes (1990), "Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 201-211.
- SERREAU, Geneviève (1950), *Bertolt Brecht dramaturge*, L'Arche Edit., Paris.
- SIEFFERT, R. (1968), "Le Théâtre japonais", en Jean Jacquot (ed.), *Les théâtres d'Asie*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 133-161.
- SITO ALBA, M. (1987), *Análisis de semiótica teatral*, UNED, Madrid.
- SOBEJANO, G. (1981), "Cinco horas con Mario: de la novela al drama", en Delibes, M., *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 9-132.
- SOURIAU, É. (1950), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.
- SPANG, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, EUNSA, Pamplona.
- STAIGER, Emil (1966), *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid.
- STANZEL, Franz (1971), *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, Bloomington-Londres.
- (1984), *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press.
- STATES, Bert O. (1985), *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Londres.
- STEINER, G. (1965), *La Mort de la tragédie*, Seuil, Paris.
- STERNBERG, M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-Londres.
- STYAN, J. L. (1981), *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press.
- SUCHY, Patricia A. (1991), "When Words Collide: The Stage Direction as Utterance", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, VI, 1 (otoño), pp. 69-82.
- SWIONTEK, S. (1986), "La situation théâtrale inscrite dans le texte dramatique", en AAVV., *Le Texte dramatique. La lecture et la scène*, Wrocław, pp. 97-107.
- SZONDI, Peter (1974), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.
- (1994), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona.
- Théâtre populaire*, 14 (julio-agosto 1955).
- THIBAUDEAU, Jean (1973), "Pour la lecture de Brecht", en *L'Arc*, 55, pp. 16-17.
- THOMASEAU, J. M. (1984), "Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien", en *Littérature*, 53, pp. 79-103.

- TOBIN, P. D. (1978), *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1966), "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 127-ss.
- (1971), *Poétique de la prose*, Seuil, Paris.
- (1975), *Poética*, Losada, Buenos Aires.
- (1977), *Théories du symbole*, Seuil, Paris.
- TORDAI, Zador (1981), "Woyzeck", en Annie Goldmann y Sami Nair (eds.), *Essais sur les formes et leurs significations*, Denoël/Gonthier, Paris, pp. 53-80.
- TORRES NEBRERA, G. (1982), *El teatro de Rafael Alberti*, SGEL, Madrid.
- (1990), "Alberti: del teatro político al teatro integrador", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 245-259.
- (1990a), "Caimán desde el contexto del teatro bueriano", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 322-332.
- UBERSFELD, Anne (1980), "Notes sur la dénégation théâtrale", en Durand, R., *La relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 11-25.
- (1981), *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Editions Sociales, Paris.
- (1989), *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid.
- URRUTIA, J. (1975), "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral", en Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L. (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona.
- USPENSKY, Boris (1973), *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Univ. of California Press, Berkeley and
- VAN LAAN, Thomas F. (1970), *The Idiom of Drama*, Cornell University Press, Ithaca.
- VANOYE, F. (1989), *Récit écrit. Récit filmique*, Nathan, Paris.
- VANOYE, F., J. MOUCHON, y J. P. SARRAZAC (1981), *Pratiques de l'oral. Écoute, Communications sociales, Jeu théâtral*, Armand Colin, Paris.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1970), *Critique du roman. Essai sur «La Modification» de Michel Butor*, Gallimard, Paris.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1957), "La actualidad teatral: El zoo de cristal de Tennessee Williams", en *Ínsula*, 130 (septiembre), p. 10.
- VELTRUSKY, J. (1977), *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse.
- VERSINI, Georges (1985), *Le Théâtre français depuis 1900*, P. U. F., Paris.
- VICENTE HERNANDO, C. de (1991), "Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica (1991)", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 70-74.
- VIGEANT, L. (1989), "Le théâtre avec ou sans drame", en Camerlain, L. y Vigeant, L., *Le texte emprunté. Jeu. Cahiers de théâtre*, 53, 4 (diciembre), pp. 27-31.

- VILLANUEVA, D. (1989), "La unidad de tiempo en la novela", en *Le Temps du récit*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 127-145.
- (1992), *Teorías del realismo literario*, Instituto de España/Espasa Calpe, Madrid.
- VÍLEGAS, J. (1967), "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", en *Anales de la Universidad de Chile*, LXXV, 141-144, pp. 27-45.
- (1975-1976), "Acción dramática y disposición temporal en Ana Kleiber de Alfonso Sastre", en *Explicación de Textos Literarios*, IV, 2, pp. 121-133.
- (1982), *Interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Ottawa.
- (1988), "1949-1955: lo social, una categoría superior a lo artístico", en *Cuadernos El Público*, 38 (diciembre), pp. 39-47.
- (1991), "Humor, sexualidad y desencanto en la *Celestina* de Alfonso Sastre", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 57-59.
- VISWANATHAN, J. (1985), "Distanciation et distance esthétique", en Balakian, Anna (ed.), *Proceedings on the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, Garland Publishing, New York, pp. 262-268.
- WARNING, R. (1979), "Pour une pragmatique du discours littéraire", en *Poétique*, 39, pp. 329-337.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London.
- WEINGARTEN, Barry E. (1984), "Dramatic Point of View and Antonio Buero Vallejo's *La fundación*", en *Hispanic Journal*, 5, pp. 145-153.
- WEINRICH, H. (1974), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid.
- WELLEK, R. y R. WARREN (1971), *La Théorie littéraire*, Seuil, Paris.
- WILDER, Thornton (1964), "Some Thoughts on Playwriting", en Corrigan, Robert W. y Rosenberg, James L. (eds.), *The Context and Craft of Drama. Essays on the Nature of Drama and Theatre*, Chandler Publishing Company, Scranton.
- WILLET, J. (1967), *The Theater of Bertolt Brecht: A Study on Eight Aspects*, Methuen, Londres.
- WILLIAMS, Raymond (1975), *El teatro de Ibsen a Brecht*, Ed. Península, Barcelona.
- WILSON, Robert R. (1984), "Narratives, Narrators, and Narratees in *Hamlet*", en *Hamlet Studies*, 6, 30-40.
- WITTIG, Susan (1974), "Toward a Semiotic Theory of the Drama", en *Educational Theatre Journal*, 26, pp. 441-454.
- WORTHEN, W. B. (1992), *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*, University of California Press, Los Angeles/Oxford.
- YACOBI, Tamar (1987), "Narrative Structure and Fictional Mediation", en *Poetics Today*, 8, 2, pp. 335-372.

- YXART, José (1987), *El arte escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona.
- ZAHAREAS, Anthony (1968), "The Absurd, the Grotesque and the Esperpento", en Zahareas, A. (ed.), *An Appraisal of His Life and Works*, Las Americas Publishing Company, New York, pp. 78-108.
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Brecht in Spain", en *Theatre Studies*, 10, pp. 57-66.
- ZELLER, L. L. (1980), "Introducción", en Muñiz, C., *El tíntero...*, pp. 11-31.

المحتويات

١	تقديم
١٧	مقدمة
٢١	الفصل الأول : علم السرد والمسرح.
٣٥	الفصل الثانى : اقتراب أولى من السارد فى المسرح .
٥١	الفصل الثالث : عن الإرشادات.
٦٥	الفصل الرابع : المحاكاة والحديث المباشر: عرض تاريخى مقتضب.
٧٩	الفصل الخامس : السارد لدى بريشت ومؤلفين آخرين.
	بول كلوديل
	ثورتون ويلدر
	تسمى ويليامز
	آرثر ميللر
	مسرح نوه اليابانى
	ساسترى عن بريشت
	تمام وأبعاد فى مسرح بويرو باينجو
١١٧	الفصل السادس : حدود الدراما: مفهوم جديد للاتصال المسرحى.
١٥٣	الفصل السابع : محاولة لفهم علم الأنماط: ساردون ومتلقو خطاب السارد فى المسرح.
١٨٣	الفصل الثامن : السارد والزمن المسرحى.

٢٠١	الفصل التاسع : فضاءات السرد .
٢١٥	الفصل العاشر : مشاكل بنية: قوالب نصية .
٢٥٧	الفصل الحادى عشر: أشكال تأملية وسارد فى المسرح .
٢٨٧	خاتمة : التوسط فى الاتصال المسرحى .
٢٩٥	المراجع :

رقم الإيداع ١٤١٤٣ / ٢٠٠٣

I. S. B. N.

977 - 305 - 541 - 8

مطابع المجلس الأعلى للآثار

 Bibliotheca Alexandrina



0449137